This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University

Paul J. Sachs

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1891

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

DIRECTION DES BEAUX-ARTS

Bureau de l'Enseignement et des Musées

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

SALLE DE L'HÉMICYCLE, A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

Du 22 au 27 mai 1891

QUINZIÈME SESSION

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCXCI

FOGG ART MUSEUM
HARVARD UNIVERSITY

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORT

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

DANS LA SALLE DE L'HÉMICYCLE DE L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS,

EN 1891

QUINZIÈME SESSION

Ouverture de la session et constitution du Bureau.

En vertu de la circulaire ministérielle du 8 mai 1891 rectifiant les arrêtés des 9 décembre 1890 et 16 février dernier, l'ouverture de la quinzième session des Sociétés des Beaux-Arts a été fixée au vendredi 22 mai.

D'autre part, un arrêté en date du 1er mai, rendu sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, est ainsi conçu :

ARTICLE PREMIER. — Les séances de la session seront successivement présidées par :

M. GUSTAVE LARROUMET, membre de l'Institut, directeur des Beaux-Arts;

M. LOUIS GONSE, membre du comité des Sociétés des Beaux-Arts des Départements;

M. ANATOLE GRUYER, membre de l'Institut, membre du Comité;

M. HENRY HOUSSAYE, membre du Comité.

ART. 2. — Le Vice-Président de chaque séance sera choisi parmi les délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

ART. 3. — Le Président et le Vice-Président seront assistés,

pendant la durée de la session, par M. L. Crost, chef du bureau de l'Enseignement et des Musées, secrétaire du Comité, et M. Henry Jouin, secrétaire de l'École des Beaux-Arts, qui remplira en outre les fonctions de Rapporteur de la session.

Séance du vendredi 22 mai.

La séance est ouverte à une heure trois quarts, sous la présidence de M. G. Larroumet, membre de l'Institut, directeur des Beaux-Arts, assisté de MM. L. Crost et Henry Jouin.

Assistent à la séance : MM. A. de Montaiglon et Eug. Müntz, membres du Comité; Dauban, de Swarte, correspondants du Comité ; Destable, inspecteur de l'École des Beaux-Arts.

M. le Président invite M. Paul Foucart, correspondant du Comité à Valenciennes, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce ensuite l'allocution suivante :

« Messieurs,

« Pour la quinzième fois, vous venez nous apporter le résultat de vos travaux. L'examen du Recueil qui les rassemble attesterait, s'il en était besoin, avec une évidence singulière, de quelle pensée féconde est sortie l'institution de vos congrès annuels. Peu à peu l'histoire artistique de la France, si longtemps confuse, se dégage et se précise par vos soins ; vous élevez à notre génie national un véritable monument auquel chaque session ajoute une assise solide. Le plan de cette enquête était si exactement établi que, dès la première année, l'exécution commençait avec un zèle, une suite et un succès auxquels tous mes prédécesseurs pouvaient rendre un hommage mérité.

« Je n'ai pas besoin de rappeler, ni de justifier ce plan ; tout ce qui était à dire l'a été par eux avec un détail et une justesse qui me dispensent d'y revenir. Il me suffira de constater quels motifs de fierté nationale se dégagent de votre enquête et viennent fortifier cette conscience de la personnalité française que toutes vos recherches historiques ont pour but de dégager en la précisant.

Région d'équilibre et de mesure, centre où viennent aboutir et se réaliser les idées de l'Europe, la France est un pays de transition et de tradition; c'est aussi et surtout un pays d'initiative. Nous sommes les héritiers directs d'Athènes et de Rome; c'est chez nous et par nous que la civilisation gréco-latine a repris l'hégémonie du monde; mais nous ne devons pas oublier qu'avant la Renaissance et l'influence italienne nous avions été, avec les seules ressources de notre génie original, les initiateurs du Moyen âge.

« Nos chansons de geste, nos romans, nos fabliaux, notre théâtre ont charmé jusqu'au seizième siècle l'imagination de l'Europe; c'est dans l'Ile-de-France qu'est née cette admirable architecture, improprement appelée gothique, et à laquelle il serait temps de restituer son vrai titre de française; une École de sculpture sans rivale a peuplé nos cathédrales, nos habitations princières, nos maisons de ville d'images où le sens du réel et la fantaisie s'unissaient avec une fécondité vraiment prodigieuse; nos peintres verriers et nos tapissiers ont rivalisé avec elle, et, malgré les mutilations infligées à leurs œuvres par le temps et surtout par l'incurie, ce qui nous reste d'eux est un trésor d'invention artistique dans le patrimoine national.

« Votre tâche, Messieurs, est de réparer à leur égard une longue injustice et de sauver cet œuvre mutilé. Il faut que, partout où se trouve un monument artistique, grand ou petit, il soit signalé et décrit par vous, assuré contre la négligence ou la cupidité, mis sous la sauvegarde de notre patriotisme.

« Il faut aussi que, par cette large intelligence que donnent le sens et la pratique de l'histoire, vous travailliez à faire cesser un antagonisme qui résulte d'un malentendu et qui a trop duré. Il existe une rivalité parfois aiguë entre les fervents du Moyen âge et ceux de la Renaissance, entre les amis de l'ancienne France et ceux de la nouvelle. Si, dans la littérature, les termes de romantique et de classique n'ont plus de sens, dans l'Art se perpétue une divergence de goûts qui méconnaît l'unité de notre développement. Il serait temps d'établir que notre histoire artistique est une, comme notre histoire littéraire et notre histoire nationale; qu'il n'y a pas de rupture et comme un fossé de séparation entre deux grandes périodes de la civilisation française, et que l'intelligence artistique consiste à saisir les lentes transitions par lesquelles une

seule et même France s'est formée, depuis le premier éveil de notre génie jusqu'au temps présent.

« C'est ce que vous faites, Messieurs, avec un zèle infatigable. Aussi n'ai-je pas la prétention de vous donner un conseil; je ne fais que constater comme un éloge les résultats acquis par vous. Il importe, cependant, de rappeler le vrai caractère de votre œuvre pour ceux qui seraient tentés de la méconnaître. Je suis heureux de pouvoir lui rendre témoignage, au nom du Ministre, et de vous souhaiter la bienvenue. »

La parole est ensuite donnée à M. Bougot, membre non résident du Comité à Dijon, qui a composé une étude intitulée : François Devosge. Ce titre laisserait aisément supposer que M. Bougot a composé une biographie du fondateur de l'École des Beaux-Arts de Dijon. Par un sentiment de réserve que regrettent les nombreux lecteurs des ouvrages de M. Bougot dans lesquels la science esthétique tient une si large place, l'auteur a limité son travail à l'examen d'une courte période de la vie de Devosge. L'étude de M. Bougot renferme l'histoire des concours pour le prix de Rome à Dijon au déclin du dernier siècle. C'est un chapitre attrayant et rempli d'enseignements sur le mouvement artistique provincial dans l'ancienne France. Devosge, on ne l'a pas oublié, a été le premier maître de Prud'hon et de Rude.

L'ordre du jour appelle la lecture de l'étude de M. Puech, membre de l'Académie de Nîmes, sur le potier nîmois Sigalon. En l'absence de l'auteur, c'est M. Liotard, secrétaire de l'Académie de Nîmes, qui se charge de la communication de M. Puech. La notice consacrée à Sigalon, contemporain de Bernard Palissy, renferme un nombre important de documents historiques sur l'artisan nîmois. Les pièces de céramique sorties de ses fours et remarquables par les émaux stannifères dont elles sont décorées jouissent aujourd'hui d'une vogue réelle. M. Puech signale plusieurs de ces pièces et indique les collections privées dans lesquelles elles sont actuellement conservées.

M. Albert Jacquot, correspondant du Comité, à Nancy, a la parole pour lire devant la section des fragments de son travail sur les Wiriot-Woeiriot, orfèvres graveurs lorrains. Ce travail étendu embrasse l'histoire de plusieurs générations d'artistes appartenant

à la vaillante dynastie des Woeiriot. Un manuscrit, rédigé par l'un des Woeiriot au dernier siècle, a permis à M. Jacquot de préciser un assez grand nombre de points jusqu'ici débattus relativement à la biographie ou à l'œuvre de ces artistes lorrains.

M. J. Denais, membre de la Société archéologique du Gâtinais, a la parole pour communiquer à l'assemblée son travail sur le tombeau du roi René à la cathédrale d'Angers. L'histoire circonstanciée de ce monument célèbre, aujourd'hui détruit et dont l'exécution ne dura guère moins d'un siècle, a été soigneusement rédigée par M. Denais. A la suite de cet exposé, l'auteur fait connaître les diverses tentatives de restauration qui, depuis cinquante ans, ont été faites par des artistes ou de riches amateurs angevins. La monographie du tombeau de René d'Anjou et de sa femme est désormais complète, grâce aux recherches étendues que s'est imposées M. Denais.

La parole est donnée à M. Guichon de Grandpont, membre de la Société académique de Brest, qui communique à l'assistance sa notice sur le sculpteur Yves-Étienne Collet. L'artiste dont s'occupe M. de Grandpont a été, durant plus de quarante ans, le sculpteur en titre du port de Brest. Mais, si importante qu'ait été la part de travail qui appartient à Collet dans la décoration des vaisseaux fabriqués à Brest, le sculpteur du port exécuta diverses statues pour des églises ou des monuments civils de sa ville natale. M. de Grandpont a fidèlement décrit l'œuvre entier de Collet, autant du moins que le permettent les sculptures dont il est possible de ressaisir la trace.

M. de Montaiglon, membre du Comité, en l'absence de M. Godard-Faultrier, membre non résident du Comité à Angers, veut bien communiquer à l'assemblée l'étude intitulée : *Le Musée d'antiquités d'Angers. La salle Saint-Jean et les installations successives du Musée archéologique d'Angers.* Ce musée a été d'abord installé dans les restes de l'abbaye de Toussaint, puis transporté dans l'admirable hôpital de Saint-Jean d'Angers. En terminant cette étude, M. Godard-Faultrier insiste sur deux monuments qu'il décrit. Le premier est une porte en bois sculpté du commencement de la Renaissance au seizième siècle, représentant sur trois rangs neuf figures de saints en très bas relief et fort élégantes. Le second est un ostensoir italien, provenant de la collection de

M. Toussaint Grille; l'inscription sous le pied, qui porte la date de 1566, est celle du don de l'objet et non de son exécution, qui remonte à l'extrême fin du quinzième siècle. Il provient probablement d'une église des environs de Naples.

M. Déchelette, correspondant du Comité à Roanne, a la parole pour communiquer à l'assistance des notes sur des objets d'orfèvrerie conservés dans des églises de l'arrondissement de Montbrison. Déjà, aux sessions précédentes, M. Déchelette avait donné lecture de travaux similaires sur des objets d'orfèvrerie découverts dans divers arrondissements de sa région. Ce nouveau chapitre d'un récolement curieux et utile ne le cède pas en intérêt aux chapitres précédents. L'étude du correspondant du Comité s'applique à des œuvres d'art qu'il aura eu le mérite de signaler à l'attention des critiques et qui, sans son initiative, seraient demeurées dans l'oubli.

M. Parenty, ingénieur, prend la parole au nom de M. Guerlin, de la Société des antiquaires de Picardie à Amiens, auteur d'une notice intitulée : *Broderies exécutées par les Ursulines d'Amiens au dix-septième et au dix-huitième siècle*. Une fille de Quentin Warin, maître de Nicolas Poussin, ayant pris le voile chez les Ursulines d'Amiens pendant la première moitié du dix-septième siècle, a dessiné un nombre important de broderies et composé divers tableaux exécutés sous ses yeux par les religieuses de sa communauté. Aux détails curieux recueillis par M. Guerlin sur l'atelier des Ursulines, s'ajoutent aussi des notes biographiques sur la fille d'un peintre éminent qui, elle-même, tint le crayon et le pinceau avec talent.

L'ordre du jour appelle la lecture du mémoire de M. G. Guigue, correspondant du Comité à Lyon, sur Périssin et Tortorel, dessinateurs et graveurs lyonnais. En l'absence de l'auteur, M. de Montaiglon, membre du Comité, donne lecture du travail de M. Guigue. On connaît l'œuvre principale des deux artistes. C'est un recueil de planches sur les événements qui se sont passés de 1560 à 1570. Longtemps ce recueil a été une énigme bibliographique. Il n'a fallu rien moins que la sagacité persévérante des iconographes les plus érudits de ce siècle pour établir la part de collaboration de Périssin et celle de Tortorel dans l'œuvre commune à laquelle est attaché leur nom. Le travail de M. Guigue a cet attrait particulier qu'il renferme de curieux détails sur les

œuvres de Périssin lorsqu'il fut aux gages du consulat de Lyon. De cette étude se dégage la personnalité d'un artiste trop peu connu jusqu'à ce jour et qui a travaillé pour Lyon depuis le règne de Charles IX jusqu'à celui de Henri IV.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures et demie.

Séance du samedi 23 *mai.*

La séance est ouverte à deux heures, sous la présidence de M. L. Gonse, membre du Comité, assisté de MM. L. Crost et Henry Jouin.

Assistent à la séance, outre les délégués : MM. Gruyer, membre de l'Institut ; Müntz, membre du Comité ; Dauban et Albert Babeau, correspondants de l'Institut.

M. le président invite M. Durieux, membre non résident du Comité à Cambrai, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce ensuite l'allocution suivante :

« Messieurs,

« C'est un grand plaisir pour moi de présider l'une des séances de votre quinzième réunion ; c'est aussi un honneur dont je sens le prix et dont je veux tout d'abord remercier M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

« Le groupement, sous le haut patronage de l'État, des Sociétés des Beaux-Arts des départements, a été une des créations les plus heureuses de l'administration de la rue de Valois, une innovation véritablement féconde, une idée qui, bien comprise, devenait susceptible d'un développement presque indéfini. Parmi les mémoires qui ont été soumis à votre Comité, trente-six ont été acceptés pour la lecture et l'impression ; et, parmi ceux-ci, il n'en est pas un, je vous en félicite, qui n'offre un réel intérêt. La plupart même de ces mémoires présentent le plus sérieux mérite. Après quelques tâtonnements inévitables, la section des Sociétés des Beaux-Arts a pris désormais son assiette ; elle est en plein essor. Je n'en veux d'autre preuve que le solide et copieux volume, issu de votre dernière session, qui est là sous mes yeux, et celui, plus important encore, que nous préparons pour celle de 1891.

« [illegible] sur la valeur [illegible] de [illegible] sur les attributions de votre excellent et [illegible] M. Henry [illegible] la [illegible] et sur une besogne dont [illegible] à merveille.

« [illegible] comme président, à vous adresser [illegible] je voudrais seulement attirer votre attention sur une partie du programme de vos travaux, que je me réjouirais de [illegible] avec un peu plus d'ampleur que vous ne l'avez [illegible] et développer un point de vue que M. le [illegible] des Beaux-Arts vous [illegible] avec sa verve [illegible].

« Vous n'avez, du reste, pas oublié les paroles qu'un homme [illegible] et de courage, trop vite enlevé à la tâche qu'il avait assumée, le regretté Castagnary, vous adressait ici même, avec toute la vivacité de son éloquence persuasive, toute l'indépendance de sa critique, et de quelle opportune façon sa voix, dépassant les limites de cette enceinte, s'élevait en faveur des droits immanents de notre Art national; il vous rappelait la continuité, la variété, l'incessant renouvellement, à travers les siècles, du génie de la France, s'éveillant dans sa personnalité dès l'époque gallo-romaine, s'affirmant peu à peu sous les Carlovingiens, grandissant avec l'idée de Patrie sous les premiers Capétiens, se dégageant de l'influence latine et s'épanouissant bientôt dans un mouvement que je qualifierais de sans pareil, si je pouvais oublier les floraisons d'Art de la Grèce et des Républiques italiennes; il vous le montrait, troublé un moment dans son évolution par des influences venues de l'extérieur, reprenant sa marche durant le dix-septième siècle et le dix-huitième, passant du noble style Louis XIV au savoureux Louis XV, du délicat Louis XVI aux élégantes mièvreries de l'Empire, allant du néo-classicisme de David et de Percier au romantisme de Delacroix, toujours en éveil, toujours à la poursuite d'un idéal nouveau, et s'avançant résolument, de conquête en conquête, vers l'aurore du vingtième siècle, comme soutenu par le sentiment de son incoercible vitalité, prêt encore à étonner le monde par une transformation qui ne sera, sans doute, pas la dernière.

« L'étude de ce vieil Art français dont, à partir de la Renaissance, nous avions méconnu les véritables caractères, et qu'un senti-

ment faussé par une étude mal digérée de l'Antique nous avait induit à dédaigner, est maintenant, j'en éprouve une joie profonde, l'objet de notre sollicitude. La critique, longtemps hypnotisée par le charme troublant, l'éclat prestigieux des choses d'Italie, se prend à aimer les sains effluves du terroir; elle tourne plus hardiment ses regards vers ce passé plein de gloire où s'est forgée l'individualité de notre race, issue du Celte à l'imagination vive. La réhabilitation du Moyen âge, par les Romantiques, avait été, il est vrai, le signal précurseur; mais ne l'oublions jamais, la création du Musée des monuments français par l'intrépide Lenoir avait préparé les esprits à cette renaissance du culte national. L'œuvre des Caumont, des Mérimée, des Vitet, des Augustin Thierry, des Quicherat, des Viollet-le-Duc, a porté ses fruits; les objurgations retentissantes de Victor Hugo et de Michelet n'ont pas été perdues; une vaste enquête a été entreprise sur l'histoire artistique de notre pays, et beaucoup d'entre vous, Messieurs, y ont apporté de nombreux et solides matériaux. Vos volumes occuperont une des meilleures places parmi l'ensemble des publications de toute nature qui constituera un jour les archives historiques de notre Art.

« La France est donc votre champ d'action, et, je m'empresse de le reconnaître, aucune limitation théorique, de genre, d'espèce et d'époque, n'a été apportée à vos recherches. Votre voisine, la section d'Archéologie, avait émis un instant la prétention de vous rejeter dans l'esthétique pure; c'eût été absolument incompatible avec les exigences de la critique moderne, qui associe de plus en plus étroitement les questions d'Art aux questions d'Histoire. Elle a d'ailleurs son domaine propre qui est l'Antiquité; le vôtre commence au Moyen âge, et s'étend jusqu'à l'époque contemporaine pour tout ce qui relève directement de l'Art.

« Lorsque je parcours l'index de vos quinze volumes de mémoires, je m'aperçois que vos investigations se sont surtout dirigées vers les trois derniers siècles de notre histoire artistique. Je ne veux pas dire que vous avez été au plus facile; mais, cela était naturel, vous avez été au plus pressé. En nombre de points, vous avez poursuivi, complété, agrandi l'œuvre commencée depuis plus de vingt-cinq ans, avec une abnégation et un dévouement au-dessus de tout éloge, par les *Archives de l'Art français*. Habitants

des provinces, vous vous êtes efforcés de rétablir plusieurs traits de notre histoire provinciale, et non des moins intéressants; vous avez fait revivre de curieuses physionomies locales, d'humbles familles d'artistes, voire même de simples artisans, qui sans vous seraient demeurées dans l'oubli; vous avez commencé avec ardeur l'exploration de la Renaissance française et surtout de ce vigoureux dix-septième siècle si riche en manifestations individuelles; le dix-huitième vous a aussi fourni en abondance de précieuses révélations. Vous avez été plus réservés à l'égard du Moyen âge; il serait temps de remonter dans la chronologie et d'aborder énergiquement un champ qui est resté presque vierge. On peut aujourd'hui parler librement de cette grande époque; le temps est passé où le goût médiéviste était traité de barbare et de saugrenu. Je ne vous étonnerai plus, grâce à Dieu, en affirmant que la période qui se déroule entre le milieu du onzième siècle et la fin du quinzième est la plus originale et la plus vivace qu'ait produite notre pays, l'une des plus expansives et des plus vraiment créatrices qu'ait produites la civilisation humaine. Allez, si vous en doutez, revoir l'admirable Musée de la sculpture française au Trocadéro.

« J'ai rapporté de mes longues courses à travers l'ancienne France cette conviction que nulle époque de l'art n'était encore si peu connue, que nulle n'enfermait en soi plus d'enseignements. Les archives, si bien explorées pour les temps ultérieurs, n'ont encore livré pour le Moyen âge qu'une faible partie de leurs secrets. S'il y a quelques dépôts, comme les archives départementales de l'Oise, qui ont été l'objet d'un dépouillement systématique, combien d'autres sont encore inexploités! Combien même, n'ayant subi qu'un examen hâtif et superficiel, réservent des glanes imprévues aux chercheurs avisés! On peut s'édifier à cet égard en voyant ce que des fureteurs méticuleux et patients, comme notre collaborateur M. Durieux, comme M. Bernard Prost et d'autres, ont pu découvrir ou rectifier sur des terrains déjà battus. Je reconnais volontiers que les difficultés de lecture paléographique rendent ici les recherches beaucoup plus difficiles, plus lentes, plus aléatoires. On n'en a que plus de mérite à les entreprendre. Mais, pour ne parler que de l'Architecture, qui est au Moyen âge l'art dominant, ce n'est pas tant l'étude des textes, d'une identification souvent impossible et cause quelquefois des

plus graves erreurs, que celle des monuments eux-mêmes et de leur enchaînement dans une région déterminée, qui permettra d'éclairer au flambeau de la critique tant de questions obscures. Malgré des pertes innombrables, malgré l'incurie des hommes, malgré le vandalisme, les révolutions et toutes les injures du temps, le trésor artistique de la France est encore d'une richesse inouïe. A calculer le nombre des choses ignorées, il semble que tout reste à dire. Et cependant, que d'utiles besognes, que de beaux travaux ont été déjà mis au jour! Je ne parle même pas d'un demi-siècle d'efforts incessants de la Commission des monuments historiques. Celle-ci n'a guère le loisir de s'occuper des problèmes d'art, encore moins de les résoudre.

« C'est à vous, Messieurs, qui vivez sur place, en contact direct avec les œuvres, que revient de droit une partie de cette grande tâche. Elle se présente à vous sous mille formes intéressantes, et tout d'abord sous la forme la plus naturelle et la plus instructive : la monographie, c'est-à-dire l'étude complète, raisonnée, d'un morceau — édifice, sculpture, peinture — et, de façon générale, de tout objet où la plastique joue le rôle principal. Je voudrais vous voir entreprendre ainsi les monographies de certains monuments peu connus, souvent même absolument ignorés, où les arts du décor ont laissé des traces si précieuses pour l'histoire de notre pays. Je vais plus loin, il y a des monuments fort célèbres dont le procès est à reviser de fond en comble.

« Ne pensez-vous pas qu'un examen plus approfondi de cathédrales comme celles d'Alby ou du Puy, d'églises comme Saint-Maclou de Pontoise, et de monuments privés comme la Maison de Jacques Cœur — je cite au hasard — pourrait être singulièrement fécond en enseignements artistiques? Vous apporteriez aussi une contribution décisive à l'histoire de l'art en abordant l'étude comparative des monuments d'une même région et en les classant par groupes de famille ou d'école. Le dépouillement méthodique des manuscrits à miniatures de nos bibliothèques provinciales serait également d'un immense intérêt. C'est ainsi que peu à peu, de concert avec les travaux de la Commission des monuments historiques et les belles publications du Comité de l'Inventaire des richesses d'art de la France, vous arriveriez à constituer les bases de la grande statistique qu'on réclame depuis tantôt cinquante ans

et qui n'est pas encore sortie de l'ère confuse des tâtonnements.

« Le Moyen âge a, du reste, fort bien servi quelques-uns d'entre vous. Je n'ai qu'à citer, pour cette année seule, les mémoires excellents et très neufs de M. Déchelette, sur les *Objets d'orfèvrerie conservés dans les églises de l'arrondissement de Montbrison;* de M. Denais, sur le *Tombeau du roi René à la cathédrale d'Angers;* de notre éminent doyen M. Durieux, sur les *Constructions romanes de l'abbaye de Vaucelles*, qui nous donne une curieuse confrontation des ruines actuelles avec le plan relevé par Villard de Honnecourt dans son Album; de M. Giron, sur les *Peintures murales de la Haute-Loire;* de M. Massillon-Rouvet, sur le *Pont d'Avignon;* de M. Pissot, sur *Une statue de Vierge du treizième siècle;* de M. le chanoine Pottier, sur les *Émaux champlevés de Limoges dans le Tarn-et-Garonne;* de M. l'abbé Requin, sur le sculpteur *Ferrier Bernard d'Avignon;* de M. Thiollier, sur quelques *Statues conservées dans le Forez,* qui, bien que du seizième siècle, appartiennent encore à la tradition purement française du quinzième.

« Étudiez donc, Messieurs, nos maîtres naïfs, nos vieux gothiques, ces libres et fiers génies, qui ont marqué leurs créations du sceau de l'esprit national et qui ont établi l'hégémonie artistique de la France sur des assises inébranlables. Le moment est propice; le vent de rénovation qui souffle sur nos arts marche d'accord avec le rationalisme du Moyen âge. La lumière de vérité qui a illuminé la glorieuse époque gothique et qui, partie du royaume de France, a rayonné sur l'Europe entière, devra encore nous guider dans les chemins ardus que la doctrine scientifique ouvre à l'Art nouveau. Nous n'imiterons pas les formules disparues de nos gothiques, non; mais nous puiserons dans le commerce de leurs principes sévères et de leurs règles logiques, dans ce respect de la nature qui était le secret de leur force, le dédain des mièvreries décadentes et l'amour des efforts virils; nous remonterons avec eux aux sources pures de notre inspiration, à tout ce qui est intimement d'accord avec l'âme de notre race, avec les nécessités de nos mœurs et les exigences de notre climat. »

La parole est donnée à M. A. Durieux, membre non résident du Comité à Cambrai, sur les *Constructions romanes de l'abbaye de*

Vaucelles. Le travail de M. Durieux est une reconstitution complète d'une abbaye du douzième siècle dont les bâtiments ne subsistent plus. Aidé des indications fournies par quelques ruines et possédant bien les documents de l'époque, M. Durieux est parvenu à désigner, outre l'emplacement de chaque partie de l'édifice, les divisions essentielles des pièces intérieures. L'intérêt de cette « restauration » a été vivement goûté par les délégués de la section.

L'ordre du jour appelle la lecture du mémoire de M. l'abbé Porée, correspondant du Comité à Bournainville (Eure), sur *François Bertinet, modeleur et fondeur en médailles*. C'est une biographie étendue de l'intéressant médailleur que M. Porée a su composer à l'aide de documents peu connus. Les détails caractéristiques abondent sous la plume du biographe, et M. Porée a eu la bonne fortune de découvrir un médaillon inédit de Bertinet qu'il place sous les yeux des délégués et dont on trouvera la reproduction dans le compte rendu officiel de la session.

M. Tancrède Abraham, correspondant du Comité à Château-Gontier, communique à l'assemblée son étude sur *André Le Suire et sa femme, miniaturistes*. Ces deux artistes de la fin du dernier siècle sont trop peu connus. Le Musée de Laval renferme depuis une année de remarquables portraits sur émail dus à Le Suire et à sa femme, née Corranson. M. Abraham n'a pas voulu faire acte de connaisseur et de critique sans reconstituer, à l'aide de documents variés, l'histoire des habiles miniaturistes dont il s'occupait.

Des digressions attachantes sur les divers membres de la famille Le Suire ajoutent à l'attrait et à l'utilité de l'étude de M. Abraham.

En l'absence de Mme Gérasime Despierres, correspondant du Comité à Alençon, M. le président charge le secrétaire de la session de donner communication de l'étude intitulée : *Le Portail et les vitraux de l'église Notre-Dame d'Alençon*. Ce travail renferme un nombre important de noms d'artistes, architectes ou verriers du Maine et de la Normandie sur lesquels on manquait de renseignements. Ce n'est donc pas seulement à la monographie de l'église de Notre-Dame d'Alençon que Mme Despierres apporte une contribution précieuse et imprévue ; les maîtres provinciaux qui ont construit ou décoré ce monument sont redevables à l'auteur du mémoire qui nous occupe, de révélations curieuses.

L'ordre du jour appelle la communication de M. Thiollier,

membre de la Société de la *Diana*, à Saint-Étienne, intitulée : *Statues de la Renaissance française conservées en Forez.*

Quatre statues en marbre ou en pierre ont été décrites par M. Thiollier avec un soin minutieux ; le style remarquable de ces figures méritait le soin que le délégué de la *Diana* a su mettre à relever le caractère des sculptures qui font l'objet de son mémoire.

Et afin de permettre aux délégués d'apprécier eux-mêmes le mérite des statues en question, M. Thiollier fait circuler un véritable album comprenant vingt-cinq planches photographiques.

M. Le Breton demande la parole pour ajouter quelques observations au remarquable mémoire de M. Thiollier. Pour lui, ces belles statues foréziennes sont une preuve de plus de la vitalité de nos écoles provinciales qui, dans le mouvement de la Renaissance française, résistèrent si énergiquement à l'influence italienne; elles appartiennent bien à ce grand Art national, qui a produit les statues de Reims, égales des plus belles productions de l'art de tous les temps et dont M. le président vient de faire l'apologie dans son discours.

M. Dehaisnes s'associe aux remarques de M. Le Breton et fait ressortir en quelques mots toute l'importance de l'influence exercée par la France du Nord — la France flamande — dans ce grand développement d'art du quinzième siècle.

M. le président, à son tour, prend la parole pour se réjouir de voir les sentiments qu'il a exprimés partagés par l'assistance; il note que l'expansion franco-flamande à laquelle vient de faire allusion M. Dehaisnes est sortie tout entière de l'art purement français du treizième siècle, et qu'il y a là une action réflexe, comme une sorte de choc en retour, entre deux régions qui étaient intimement unies par la langue et les liens politiques.

La parole est donnée à M. Pissot, président de la Société des Sciences et Beaux-Arts, à Cholet. En l'absence de l'auteur, M. le docteur Camus veut bien donner lecture du travail de M. Pissot sur *Une statue de Vierge du treizième siècle.* Cette œuvre a été découverte dans des substructions de l'abbaye de Bellefontaine, près Cholet. Brisée au cours d'un siège du couvent par les huguenots, elle avait été réparée antérieurement à 1596. Enfouie à la fin du seizième siècle, elle reparaît au jour, grâce au sens critique qui distingue notre époque, et le travail consacré par M. Pissot à cette curieuse sculpture est vivement goûté par la Section.

En l'absence de MM. H. Lex et P. Martin, correspondants du Comité à Mâcon, auteurs d'un mémoire intitulé : *Un bas-relief de Michel Perrache, sculpteur lyonnais* (1685-1750), ce travail est résumé par le secrétaire de la session. L'impression de l'étude de MM. Lex et Martin ayant été votée par le Comité, on en pourra prendre connaissance dans le compte rendu officiel de la quinzième session.

La parole est donnée à M. Leymarie, correspondant du Comité à Limoges, auteur d'une étude ayant pour titre : *Contribution à l'histoire de la céramique méridionale.*

En l'absence de M. Leymarie, son travail est résumé verbalement par le secrétaire de la session. Le correspondant du Comité à Limoges s'est appliqué, dans son mémoire, à établir la persistance des traditions gallo-romaines qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours chez les potiers des régions méridionales. De nombreux exemples cités par M. Leymarie donnent toute autorité à la thèse inattendue qu'il est venu soutenir devant la Section.

M. le président donne lecture du travail de M. J. Momméja, membre de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne : les *Dessins d'Ingres au Musée de Montauban.* Une analyse rapide de ce riche mémoire est difficile, tant les détails abondent sur les 5,000 dessins du peintre de la *Stratonice* conservés au Musée de Montauban; mais la Section n'a pas demandé que l'étude de M. Momméja fût abrégée; la lecture faite par M. Gonse a valu à l'auteur du travail d'unanimes applaudissements.

L'ordre du jour appelle la communication de M. le chanoine Pottier, président de la Société archéologique à Montauban, sur les *Émaux champlevés de Limoges dans le Tarn-et-Garonne.* Cette étude renferme l'historique et la description de trois coffrets également curieux. Ces œuvres d'art datent du treizième siècle, et M. le chanoine Pottier a su mettre en lumière ces pièces d'orfèvrerie avec un soin particulier. La fabrication limousine mérite d'ailleurs d'être appréciée dans ses manifestations les plus diverses, les vieux orfèvres de Limoges s'étant placés hors de page par la richesse de décoration qu'ils savaient ajouter aux objets façonnés dans leurs ateliers.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures.

Séance du lundi 25 mai.

PRÉSIDENCE DE M. GRUYER.

La séance est ouverte à deux heures, sous la présidence de M. A. GRUYER, membre de l'Institut, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, assisté de MM. L. CROST et HENRY JOUIN.

Assistent à la séance, outre les délégués : MM. MÜNTZ, membre du Comité ; DE SWARTE, correspondant du Comité.

M. le Président invite M. A. CASTAN, membre non résident du Comité, à Besançon, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce ensuite l'allocution suivante :

« MESSIEURS,

« En me faisant l'honneur de me désigner pour présider une des séances de la présente session, M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts s'est souvenu sans doute que je suis un de vos plus anciens collaborateurs, un de vos lecteurs les plus assidus, les plus dévoués, les plus sympathiques. Et comme on ne peut vous bien connaître sans vous aimer aussi, c'est également en ami que je vous demande la permission de me présenter devant vous. Membre de la Commission des Sociétés des Beaux-Arts des départements depuis la fondation de ces Sociétés, voilà quinze ans que je prends une part active à l'organisation de chacune de vos sessions, quinze ans que je suis pas à pas vos travaux, et que, tout en étant appelé à les juger, je jouis du privilège d'être des premiers à les connaître et à en profiter.

« Vous avez comblé, Messieurs, bien des lacunes dans mon éducation. Que de noms ignorés parmi les artistes de notre ancienne France m'ont été révélés par vous ! Que d'œuvres, passées inaperçues, sont maintenant, grâce à vous, placées en belle lumière ! Que de chapitres vous avez ajoutés à l'histoire, si incomplète encore, de nos Arts nationaux ! Avant Félibien, c'est-à-dire avant

le dix-septième siècle, personne ne nous avait parlé de nos peintres et de nos sculpteurs, et Félibien ne nous a guère renseignés que sur les artistes de son temps. Ce sera la gloire de notre dix-neuvième siècle d'être remonté au delà, bien au delà, et d'avoir, dans la mesure du possible, réparé tant d'oubli. Dans cette noble tâche, Messieurs, vous êtes infatigables. D'un bout à l'autre de la France, les Archives locales et jusqu'aux minutes notariées sont par vous explorées. Chaque année, à pareille époque, vous nous apportez vos moissons. Je suis heureux d'être un des organes choisis par l'Administration des Beaux-Arts pour vous en remercier.

« Il y a sept ans, Messieurs, — c'était en 1884, — j'avais l'honneur déjà de présider l'une de vos séances, et je vous parlais du Musée du Louvre. Je vous disais que, dans les hautes sphères de l'intelligence et des arts Paris appartenant à la France tout entière, le Musée du Louvre appartient à la province aussi bien qu'à Paris; que vous avez des droits sur lui, et que vous ne sauriez vous désintéresser de ce qui l'intéresse. Je voudrais prendre aujourd'hui la contre-partie de cette vérité et vous dire, en parlant des Musées de province, que, tout en étant la propriété de tels ou tels départements, ils font, eux aussi, partie du patrimoine de la France, et qu'aucun d'eux pour aucun de nous ne peut être indifférent. Nous avons tous intérêt à les voir s'agrandir, s'enrichir, s'ordonner, devenir, pour la nation tout entière, des instruments de propagande et d'éducation. A ce point de vue, l'État, tout en respectant le droit de chaque ville, ne peut se désintéresser nulle part. Permettez-moi, Messieurs, de vous demander à vous aussi, pour tous vos Musées, une sollicitude spéciale.

« Les Musées des départements tiennent profondément au cœur des honorables municipalités de la France. Nous en avons des preuves pour beaucoup d'entre eux. Je voudrais en avoir la conviction pour tous. Tous, je m'en porte garant, tiennent une place importante dans les préoccupations du Gouvernement, qui ne néglige aucune occasion d'encourager leurs progrès et de contribuer à leur développement. Mais il arrive parfois que l'État ne rencontre pas tout le bon vouloir suffisant. Vos Musées devraient suivre partout une marche parallèle à celle de l'enseignement du dessin, et, cet enseignement étant partout en progrès, partout ils devraient progresser. Malheureusement, ce n'est pas le cas toujours. Dans

certaines de nos villes, vous le savez, les choses, à ce point de vue, sont encore en souffrance. Insuffisance des bâtiments, défaut de sécurité pour les collections, confusion dans leur aménagement, négligence dans leur entretien, absence même de catalogues, voilà ce qui nous afflige encore quelquefois. Je me hâte d'ajouter que dans la plupart de vos Musées, — laissez-moi dire de nos Musées, — de généreux efforts sont tentés chaque jour vers le mieux, et que, dans un avenir prochain, j'espère, les lacunes que l'on signale encore seront comblées. La plupart de nos grandes villes, telles que Lyon, Marseille, Lille, Grenoble, sont en possession de Musées admirablement appropriés à leur destination. D'autres villes importantes, telles que Nantes, Reims, Laon, s'apprêtent à faire les sacrifices nécessaires pour construire aussi des Musées qui seront pour elles la plus noble des parures. Je vous en prie, Messieurs, dans la mesure de votre influence, attachez-vous à ces sortes d'embellissements. D'importantes donations ont enrichi déjà nombre de vos Musées. Soyez sûrs que de nouveaux donateurs les enrichiront encore quand vous serez en possession de monuments dignes des collections qui ont été la passion de leur vie. L'eau va toujours à la rivière, vous le savez, et, en matière d'Art, on ne donne guère qu'aux riches. Hâtez-vous donc d'avoir, par l'aspect extérieur de vos Musées, au moins les apparences de la richesse. La richesse elle-même vous viendra par surcroît.

« C'est principalement sur la confection des catalogues que je voudrais appeler votre attention. Cette entreprise, humble d'apparence, est méritoire au plus haut titre. Il y faut beaucoup de patience, de clairvoyance et d'érudition. Elle est digne de tenter les forts. M. Castan, qui me fait l'honneur de partager avec moi la présidence de cette assemblée et qui a écrit un excellent catalogue du Musée de Besançon, M. Castan vous le dira. Je voudrais que nombre des érudits qui composent les Sociétés des Beaux-Arts des départements fissent comme lui, attachassent leurs noms à de semblables travaux. L'*Inventaire général des richesses d'art de la France* leur fournirait des types auxquels il serait désirable qu'on se rattachât partout. En portant vos efforts dans cette direction, Messieurs, vous rendrez de signalés services à vos provinces et vous aurez bien mérité de la France. »

La parole est donnée à M. le chanoine Dehaisnes, correspondant

du Comité à Lille, pour la lecture de son Étude sur les maîtres de l'École flamande primitive. Dans ce nouveau travail, l'auteur de l'*Art dans les Flandres, l'Artois et le Hainaut* raconte une excursion à travers la Bourgogne, le Lyonnais, la Provence et l'Italie. Ce voyage de recherches accompli par M. Dehaisnes a eu pour objectif les œuvres authentiques des Flamands du quinzième siècle.

Or, à Dijon, à Lyon, à Aix, à Florence, à Venise, les toiles, les panneaux et les miniatures d'origine flamande occupent une large place dans les collections publiques. Incidemment, M. Dehaisnes fait observer, d'accord avec M. Prost, combien l'appellation d'école bourguignonne est peu fondée quand on l'applique, ainsi que le font certains écrivains de nos jours, à l'École flamande ou franco-flamande. L'assistance approuve l'observation de M. Dehaisnes.

L'ordre du jour appelle la lecture de M. A. Castan, membre non résident du Comité à Besançon, sur le sculpteur Pierre Legros, deuxième du nom, et le mausolée de la maison de Bouillon à Cluny.

Quel est l'auteur du célèbre mausolée qu'un arrêt du Parlement, rendu en 1711, interdit d'élever dans l'église abbatiale de Cluny? Les sculptures de ce sarcophage ayant été exécutées à Rome, tous les écrivains de ce siècle s'accordaient à les attribuer à des artistes italiens.

M. Castan combat cette opinion. S'appuyant sur le texte de Pascoli, M. Castan fait honneur à Pierre II Legros de ce fastueux mausolée. Legros se trouvant fixé à Rome quand le cardinal de Bouillon commanda cet important travail, de graves présomptions permettent d'accepter pour décisives les conclusions de M. Castan.

L'ordre du jour appelle la lecture du mémoire de M. Léon Giron, membre non résident du Comité au Puy, sur les peintures murales de la Haute-Loire (Sainte-Marie des Chases, douzième siècle). Ce nouveau chapitre de l'histoire de l'Art ancien dans l'Auvergne et le Gévaudan ne le cède pas en intérêt aux chapitres précédemment lus devant la Section par M. Giron. L'origine légendaire de l'église de Sainte-Marie des Chases, le caractère du monument, la valeur des scènes peintes qui le décorent, sont l'objet de quelques pages rapides et curieuses que l'assemblée est heureuse de connaître.

La parole est donnée à M. Paul Foucart, correspondant du

Comité, à Valenciennes, pour la lecture de son travail : *La mort de Jean-Baptiste Pater*. M. Foucart, qui déjà s'est occupé de Pater et a publié d'intéressantes études sur la famille de ce peintre, apporte à la Section le testament de l'artiste. C'est une pièce inédite, curieuse à plus d'un titre, et dont M. Foucart a très habilement tiré parti pour reconstituer l'intérieur du peintre, décédé à Paris en 1740, après s'être prématurément usé dans un labeur excessif.

M. Massillon-Rouvet, membre de la Société académique du Nivernais, à Nevers, prend la parole et entretient l'assemblée du pont d'Avignon. On n'a pas oublié la communication faite à la section, en 1890, sur le même sujet, par M. Massillon-Rouvet. De nouvelles recherches, des découvertes nouvelles permettent à l'auteur d'appuyer sur divers points relatifs à la construction du pont d'Avignon, dont M. Massillon-Rouvet s'est fait le patient historien.

M. Dehaisnes veut bien lire, à la place de M. l'abbé Requin, correspondant du Comité à Avignon, l'étude intitulée : *Le sculpteur Ferrier Bernard*, d'Avignon (1489-1510). Dans ce Mémoire, M. Requin reconstitue, à l'aide de documents inédits, la vie de travail et d'honneur d'un vieux maître français, émule de Jacques Morel.

Divers ouvrages de Bernard subsistent encore. M. Requin les décrit avec mesure. Une statue de « Gisant », sculptée par Bernard et photographiée par les soins de M. Requin, est communiquée à la Section.

L'ordre du jour appelle la communication de M. Henry Stein, correspondant du Comité à Fontainebleau, sur Philippe de Champaigne et ses relations avec l'abbaye de Port-Royal. Ce Mémoire substantiel a trait à une double donation faite par Champaigne aux religieuses de Port-Royal, parmi lesquelles se trouve la fille de l'artiste. Les pièces inédites mises au jour par M. Stein sont d'autant plus précieuses que la biographie de Philippe de Champaigne, par un phénomène assez singulier, est encore à peine ébauchée, alors que Poussin, Le Sueur, Le Brun et maint autre artiste du dix-septième siècle ont été l'objet d'études attentives et d'ouvrages étendus.

La communication de M. Amédée Brouillet, correspondant

du Comité, à Poitiers, sur les Girouard, sculpteurs poitevins des dix-septième et dix-huitième siècles, est lue devant la Section. C'est une monographie très étudiée, très complète, de toute une famille d'artistes oubliés aujourd'hui, mais qui ont joui d'une sérieuse réputation dans les provinces du Centre, au dix-septième siècle. C'est un Girouard qui fut chargé d'exécuter la statue de Louis XIV érigée par les États du Poitou en 1687.

L'ordre du jour appelle une communication de M. Émile Biais, correspondant du Comité à Angoulême, sur les stalles de Bassac. Il s'agit ici de sculptures sur bois exécutées en 1700 dans l'abbaye de Bassac par un Frère de cette abbaye. Le mérite esthétique de plusieurs de ces sculptures ne peut être établi avec certitude, car M. Biais en a donné la nomenclature à l'aide de pièces d'archives; mais le choix des sujets dont les « miséricordes » des stalles furent ornées est des plus étranges, et la lecture faite par le correspondant du Comité, tout en laissant le champ libre à plus d'une discussion, obtient un réel succès de curiosité. D'ailleurs, une photographie permet de juger du talent de l'artiste par la valeur des sculptures parvenues jusqu'à nous.

M. Stein veut bien suppléer M. A. Goovaerts, membre de la Société archéologique du Gâtinais à Fontainebleau, pour la lecture du Mémoire intitulé : *Le peintre Jean-Baptiste de Champaigne* (1631-1681). Ce travail met en lumière un peintre de second plan, neveu et élève de Philippe de Champaigne. Au surplus, le caractère des documents présentés par M. Goovaerts est de telle nature, que Philippe de Champaigne ne cesse de dominer son neveu non-seulement par son talent, mais par ses libéralités et sa sollicitude. M. Goovaerts a donc ajouté plus d'un trait intéressant à la vie du peintre de Port-Royal en retraçant la biographie de son disciple.

La parole est donnée à M. Quarré-Reybourbon, membre de la Commission historique du département du Nord à Lille, qui communique un travail sur la *Porte de Paris à Lille et Simon Vollant, son architecte.*

La ville de Lille fera exécuter, cette année même, des travaux de restauration à un arc de triomphe élevé en l'honneur de Louis XIV, pour perpétuer le souvenir du retour à la France de la ville de Lille et de la Flandre wallonne. C'est à cette occasion que

M. Quarré-Reybourbon se dispose à mettre au jour le résultat de ses recherches sur ce monument, qui fait le plus grand honneur au génie architectural du grand siècle, et sur son auteur Simon Vollant.

Ce travail a été fait d'après des documents inédits trouvés aux archives de la ville de Lille, à celles du département du Nord, dans les neuf cents registres de la correspondance de Louvois au dépôt de la guerre, dans les registres aux résolutions du magistrat de Lille et les délibérations du conseil municipal, les Mémoires des Sociétés savantes, etc.

M. Quarré-Réybourbon s'est surtout attaché à faire connaître le mérite de Simon Vollant, architecte et ingénieur lillois, qui jusqu'à ce jour n'a pas obtenu la place d'honneur que ses travaux, son génie et les services rendus à la France et à la ville de Lille lui donnent le droit d'occuper. Cette communication est à la fois un travail d'érudition et une œuvre de patriotisme.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures et demie.

Demain mardi, dernière séance, présidée par M. Henry Houssaye, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. Fin des lectures et rapport général sur les travaux de la session.

Séance du mardi 26 *mai.*

Présidence de M. H. Houssaye.

La séance est ouverte à deux heures un quart, sous la présidence de M. Henry Houssaye, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, assisté de MM. L. Crost et Henry Jouin.

Assistent à la séance, outre les délégués : MM. de Lasteyrie, membre du Comité des travaux historiques; Müntz, membre du Comité; Dauban, correspondant de l'Institut; Destable, inspecteur de l'École des Beaux-Arts.

M. le président invite M. Ch. Marionneau, membre non résident du Comité à Bordeaux, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce ensuite l'allocution suivante :

« MESSIEURS,

« Dans une page célèbre, Victor Hugo a dit : « L'imprimerie construit un colossal édifice. La presse, cette machine géante qui pompe sans relâche toute la sève intellectuelle de la société, vomit incessamment de nouveaux matériaux pour son œuvre. Le genre humain tout entier est sur l'échafaudage. Chaque esprit est maçon. Le plus humble bouche son trou ou met sa pierre. Tous les jours une nouvelle assise s'élève. » De même, Messieurs, chaque année vous ajoutez une nouvelle assise au grand édifice de l'histoire de l'art français. Chacun de vous met sa pierre au monument. C'est la monographie d'un peintre, c'est l'acte de baptême d'un statuaire, c'est la correspondance d'un pensionnaire de Rome; ce sont encore des descriptions de peintures murales, de mausolées, de jubés, de verrières, d'objets d'orfèvrerie, des documents sur les sculpteurs inconnus des cathédrales, sur les artistes aux gages des princes ou des municipalités, sur les anciennes académies de peinture, sur la formation des musées communaux. Les membres de votre Comité, qui comme moi ont suivi, depuis l'origine, vos travaux si utiles et si intéressants, sont heureux de dire que vous n'avez perdu ni votre temps ni vos peines. D'ailleurs, les volumes de vos Mémoires et de vos lectures — les assises du monument dont je parlais à l'instant, — tout est là pour en témoigner.

« L'art français dans ses œuvres multiples, depuis la statue et la fresque jusqu'à la stalle de bois sculpté et au heurtoir de fer, la foule innombrable des artistes français, depuis le grand Puget et le grand Watteau jusqu'à l'humble brodeur sur pierre des vieilles cathédrales, quel infini champ d'étude est le vôtre, et combien vous avez de moyens de le féconder ! Ici, les œuvres d'Art réunies dans les Musées, les collections particulières, les trésors des basiliques, ou éparses dans les églises de village, les chapelles abandonnées, les châteaux en ruine, les hospices, les hôtels de ville et les boutiques de curiosités. Là, les documents écrits conservés dans les dépôts publics, les archives des mairies et des paroisses, les études des notaires, les chartriers des familles.

« Ah ! la chasse aux documents, les longues heures, toujours trop brèves, passées sur les liasses de vieux papiers et les dossiers

poussiéreux, la vie qui surgit, toute chaude dans sa saisissante réalité, les bonnes fortunes des découvertes, l'hypothèse qu'une lettre bien authentique vient confirmer, le problème longtemps poursuivi dont la solution s'impose soudain à l'esprit par une page, par une ligne, par un mot, vous connaissez ces captivantes recherches, ces joies souveraines. Pour moi, c'est à l'hôtel Soubise et aux Archives de la guerre que j'ai eu mes plus enivrantes heures de travail, au contact magnétique de ces feuillets jaunis et froissés où l'on voit vivre l'histoire.

« Des romanciers ont beaucoup vanté, ces temps derniers, le document humain. Leur documentation, on le sait de reste, consiste à noter un certain nombre d'observations et à attribuer à un même personnage les sentiments observés chez plusieurs individus. Cela fait, ils nous présentent cette création hybride et artificielle comme un exemplaire de l'homme. Les documents humains, je suis loin d'en faire bon marché, mais à la condition que les romanciers daignent reconnaître qu'on en trouve de bien plus nombreux et surtout de bien plus sérieux dans les ouvrages d'érudition que dans les romans. Aucune observation, qui fatalement est toujours quelque peu superficielle, ne vaut comme document humain une lettre où se trahit « l'état d'âme », un testament où s'accuse l'état d'esprit, un inventaire mobilier où se révèle l'état de fortune et où chaque objet mentionné dénote les goûts, les besoins, les habitudes de son possesseur. — Il y a même de la part des romanciers une prétention excessive à vouloir nous intéresser en accumulant les infiniment petits documentaires sur un personnage fictif, en général platement vulgaire ou bassement vicieux. Que nous font les antécédents d'un être imaginaire? Quelle conclusion tirer de ce que X... a été élevé de telle ou telle façon, et de ce que Z... a subi telle ou telle influence, puisque X... et Z... n'ont jamais existé? S'il s'agit, au contraire, d'un homme qui a vécu, d'un Clouet ou d'un Houdon, il n'est pas de détail qui ne nous intéresse, pas de menu fait qui ne nous instruise, ne nous charme ou ne nous émeuve.

« Vous donneriez, j'en suis assuré, plus d'un roman d'amour pour certain chapitre de la vie de Géricault, chapitre que Charles Clément a eu scrupule d'écrire dans son livre sur le peintre de la *Méduse*, mais qu'il m'a conté un matin au coin du feu. De même

vous n'hésiteriez pas entre la plus minutieuse, la plus pittoresque, la plus brillante, la plus étourdissante description d'un atelier fictif et l'inventaire du mobilier de Rembrandt dans sa petite maison de la *Breestraat*. Est-il rien qui nous fasse mieux pénétrer dans l'intimité du maître, qui nous révèle mieux son caractère? Est-il rien qui confirme avec une pareille certitude ce que nous savions de son goût pour le luxe et de sa manie parcimonieuse que cet inventaire où sont énumérés, à côté de cent tableaux de maîtres hollandais et italiens, de milliers d'estampes rares de Mantegna, de Durer, de Cranach, de Holbein, d'armures anciennes du plus haut prix, d'étoffes de l'Orient et de porcelaines de la Chine, un vieux bahut, un pot à eau d'étain, « neuf assiettes blanches et deux plats de terre » ?

« Vous allez, Messieurs, retourner à vos travaux et à vos recherches. Je vous souhaite au cours de cette année de découvrir un pareil « document humain ».

« La séance que j'ai l'honneur de présider est la dernière de la session. Avant de vous séparer, je vous demanderai de remercier avec moi votre secrétaire, M. Henry Jouin, du zèle éclairé qu'il apporte aux travaux de votre Comité, comme aussi de ses remarquables et excellents rapports annuels. M. Henry Jouin est aujourd'hui, personne ne l'ignore ou personne ne devrait du moins l'ignorer, un des hommes qui connaissent le mieux la sculpture française et qui en savent le mieux parler. C'est, je n'en doute pas, un plaisir et un honneur pour vous de voir résumer vos travaux par un critique de cette valeur. »

La parole est ensuite donnée à M. Ch. Marionneau, membre non résident du Comité à Bordeaux, auteur d'une étude sur Jean-Joseph Taillasson, peintre et écrivain (1745-1809). Des lettres familières de l'artiste, exhumées par M. Marionneau et présentées avec goût, forment la trame de ce mémoire. Des faits intéressant l'histoire de l'art à la fin du dernier siècle, des anecdotes, des jugements prime-sautiers sur les hommes que fréquente Taillasson ou les œuvres en renom à son époque remplissent la correspondance soumise à la Section par M. Marionneau.

M. Étienne Parrocel, membre non résident du Comité à Marseille, a la parole pour une communication sur *l'Art dans le Midi, illustré*.

En l'absence de l'auteur, son fils, M. Antoine PARROCEL, docteur en droit, prend la parole et fait part à la Section de la publication prochaine d'albums importants sur l'ancien Marseille. La ville ne demeurera pas étrangère à la mise au jour de ce livre somptueux, mais l'initiative et la direction de cette entreprise patriotique appartiennent à M. Étienne Parrocel et lui font honneur.

M. Cyprien Pérathon, correspondant du Comité à Aubusson, étant absent, le secrétaire de la session donne lecture du travail rédigé par ce correspondant sous le titre : *Objets d'art religieux, à Aubusson*. Ce mémoire renferme la nomenclature et la description d'un certain nombre de pièces de sculpture ou d'orfèvrerie conservées dans les églises de l'arrondissement d'Aubusson et qui, sans l'initiative de M. Pérathon, n'auraient pas été signalées à l'attention des érudits.

En l'absence de M. Joseph Roman, correspondant du Comité à Embrun, le secrétaire de la session résume le mémoire *Un calvaire*, peinture française de 1555. Le tableau dont il est parlé dans cette étude est à Gap. Des initiales et un millésime sont les seuls jalons qui permettent au critique d'en chercher l'auteur avec quelque chance de succès. M. Roman serait enclin à attribuer cette peinture à Lucas d'Hoëy.

En l'absence de M. Charles Ginoux, correspondant du Comité à Toulon, son mémoire *Les adjudications au rabais des ouvrages de peinture et de sculpture pour les vaisseaux de l'État* (1670-1804) est résumé par le secrétaire de la session. Ce travail étendu et très neuf dans toutes ses parties abonde en révélations curieuses sur les artistes employés dans le port de Toulon durant un siècle et demi. Le mode employé pour les commandes relatives à la décoration des vaisseaux n'était pas connu dans ses détails avant que M. Ginoux eût rédigé le mémoire accepté par le Comité de la Société des Beaux-Arts à l'occasion de la présente session.

Au cours de la séance de samedi 23 mai, M. FORESTIÉ, correspondant du Comité à Montauban, ayant donné lecture du mémoire de M. le chanoine Pottier sur les émaux champlevés de Limoges, la discussion fut ouverte à la suite de cette lecture. M. Forestié prit alors la parole en son propre nom et fit connaître l'origine de l'un des coffrets émaillés dont s'était occupé M. Pottier. Le président de la séance invita M. Forestié à rédiger les explications ver-

bales qu'il voulait bien fournir à la Section. Aujourd'hui M. Forestié donne lecture de son exposé de samedi, rédigé sous forme de lettre, et il est décidé que cet exposé prendra place dans le compte rendu de la session à la suite du travail de M. Pottier.

La parole est donnée à M. Émile Biais, correspondant du Comité à Angoulême, pour la lecture d'une note sur Delacroix. Ce travail succinct embrasse une période de quatre années environ, de 1816 à 1820, durant lesquelles Eugène Delacroix vécut dans la forêt de Boixe. Plusieurs lettres inédites du peintre de *Dante et Virgile* retrouvées par M. Biais sont reproduites *in extenso* dans le travail lu devant la Section.

A la suite de cette communication qui clôt la liste des travaux inscrits, M. Henry Jouin, secrétaire de l'École des Beaux-Arts et rapporteur général de la session, est invité à lire son rapport.

C'est une étude complète sur les travaux qui ont été soumis au Comité et lus avec son assentiment au cours de la session. M. Jouin examine chaque mémoire et rattache par des transitions heureuses les différentes études dont il rend compte : il caractérise l'ensemble des travaux de 1891, et après avoir trouvé pour chacun des auteurs qui ont été admis aux honneurs de la lecture, un mot d'éloge, il reporte ses félicitations sur les Sociétés des Beaux-Arts et sur l'institution des Congrès annuels.

La lecture du rapport général étant achevée, M. le président remercie les délégués et déclare close la session de 1891.

La séance est levée à cinq heures et demie.

RAPPORT GÉNÉRAL

SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION, LU A LA SÉANCE DU 26 MAI 1891
PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE-RAPPORTEUR DU COMITÉ.

MONSIEUR LE PRÉSIDENT [1],
MESSIEURS,

Un philosophe de notre siècle, commentant l'œuvre de Platon, observe combien sont nombreux les interlocuteurs de Socrate dans le *Banquet*. Apollodore de Phalère et son ami, Agathon, Phèdre, Pausanias, Eryximaque, Aristophane, Alcibiade, prennent tour à tour la parole au cours de cet immortel dialogue sur l'Amour. Par contre, le *Phèdre* est un entretien discret entre deux penseurs. Mollement étendus sur l'herbe épaisse qui borde l'Ilissus, Socrate et Phèdre devisent, durant une journée, de l'essence et des caractères du Beau. Leurs pieds nus baignent dans l'eau du fleuve. Le ciel pur de l'Attique les enveloppe de ses chauds effluves; un platane les abrite de son ombre; le chant des cigales, amantes des Muses, se mêle à leur paisible débat, et les nymphes, filles d'Achéloüs, s'approchent de la rive pour mieux saisir les paroles alternées de Socrate et de son disciple. Le philosophe dont je parle, frappé du contraste que présentent le *Phèdre* et le *Banquet*, en tire cette conclusion : « La science du Beau est le partage de quelques rares esprits; plus rares encore sont ceux qui possèdent le privilège d'initier leurs semblables à cette science réservée. »

Que faut-il penser, Messieurs, de cette fière maxime ? Elle émane

[1] M. Henry Houssaye, membre du Comité.

d'un philosophe. J'étais donc, je l'avoue, très enclin à tenir pour exacte une sentence tombée des lèvres du sage. Je ne songeais point à m'élever contre le jugement d'un esprit supérieur. Il me semblait que l'axiome formulé par le commentateur de Platon était l'expression juste de la vérité. Mais il m'a suffi de pénétrer dans cette enceinte pour me convaincre de mon illusion. C'est qu'en effet, ici, les Flandres, la Franche-Comté, la Bourgogne, la Provence, le Comtat, l'Anjou, toutes nos provinces françaises se montrent initiées à ce haut dialecte qui permet de parler couramment de l'architecture d'un portail, du style d'un triptyque, de l'origine d'un mausolée, du mérite esthétique d'une verrière ou d'une statue. Et si j'embrasse du regard votre assemblée, si je me reporte vers votre passé, les députés de nos provinces, habiles à parler du Beau, ne sont pas réduits, ainsi que l'avait annoncé le philosophe, à ne former qu'un groupe de quelques hommes. Les députés de nos provinces de France, qui prennent annuellement la parole à cette tribune sur l'essence ou les caractères du Beau, formeraient une légion. Auprès d'eux, les interlocuteurs de Socrate dans le *Banquet*, les convives d'Agathon, ne sauraient être mis en parallèle, tant leur nombre est restreint. On ne s'avise pas de tout. Les meilleurs esprits ne sont point à l'abri d'une déconvenue. Notre philosophe en est l'exemple. Il s'est évidemment trop hâté de rendre un arrêt contre lequel réclament votre nombre, vos travaux, l'éclat de la session qui s'achève. On ne peut que vous donner acte d'un appel si brillamment motivé. Oublions donc une sentence entachée d'erreur. Une fois de plus, Messieurs, l'Administration des Beaux-Arts est heureuse de vous souhaiter la bienvenue.

Pourquoi faut-il que je cherche inutilement dans cette réunion le franc visage de l'un de vos aînés, Eudoxe Marcille? Il était l'hôte assidu de cet Hémicycle aux Congrès précédents. Homme excellent, chercheur laborieux et délié, Eudoxe Marcille semble avoir partagé sa vie entre Orléans et Paris; mais y a-t-il partage où l'effort, la persévérance, s'appliquent au succès d'une même cause? Orléans est redevable pour une large part à Eudoxe Marcille de l'éclat de son Musée de peinture. Paris a vu votre confrère organiser l'exposition des œuvres de Prud'hon pour venir en aide

à une noble infortune. Orléans a eu le dernier souffle, les dernières paroles de l'amateur dévoué qui, vous vous en souvenez, présidait, quelques heures avant de mourir, la Société des Amis des Arts. Paris s'était honoré, voilà douze années, à l'issue de la troisième session des Sociétés des Beaux-Arts, en attachant la croix de la Légion d'honneur sur la poitrine de cet homme de cœur, épris du beau, enthousiaste du bien. A ce titre, Messieurs, Eudoxe Marcille était notre vétéran. Son souvenir restera pour nous celui d'un ami.

« Je viens de chez Corot, je n'ai pu lui parler; il était enfermé dans son cabinet, occupé à composer une toque à la Sicilienne. »

J'extrais cette boutade d'une comédie longtemps jouée au Théâtre-Français vers la fin du premier Empire. Ce Corot, tout occupé à préparer une toque à la Sicilienne, « modiste » de la Cour, n'est autre que le père de Jean-Baptiste-Camille Corot, l'interprète radieux de l'âme des sites.

M. Paul Mantz, directeur général honoraire des Beaux-Arts, raconte que, dans la *Double méprise,* un roman de Mérimée paru en 1833, l'auteur met en scène une jeune femme qui a besoin d'une jolie robe, et, « comme elle connaît les magasins à la mode, elle va l'acheter chez Burty ». Ce Burty, marchand d'étoffes, n'est autre que le père de Philippe Burty, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, décédé le 10 juin 1890.

Je ne sais si j'ai raison d'évoquer le souvenir de Philippe Burty dans cette salle de l'Hémicycle, car M. Paul Mantz, au cours de sa notice sur son camarade, parlant de certaines soirées romantiques dans la rue du Petit-Banquier, où se retrouvaient MM. Claudius Popelin, Bracquemond, Giacomelli, Jacquemart, rappelle que « Burty n'était pas le dernier à décocher sa flèche contre l'École des Beaux-Arts ». Mais qui de nous n'a pas été jeune? Burty a été l'ami de Paul Huet, l'avocat de Théodore Rousseau, à une époque où Rousseau avait besoin d'être défendu; Burty a été l'éditeur des lettres de Delacroix, le biographe de Froment-Meurice, qu'il qualifie d'argentier de la ville de Paris, en donnant un sens tout moderne au titre que Jacques Cœur garde dans l'histoire. Il convenait donc de rappeler ici ces divers ouvrages, auxquels le critique

d'art, trop longtemps captif du journalisme, méditait, quand la mort l'a surpris, d'ajouter un livre définitif sur l'art japonais.

« L'étude des maîtres ne peut se séparer entièrement de leur biographie; mais c'est surtout la biographie morale et pittoresque qu'il importe au critique de connaître. » Cette parole vous appartient. C'est votre confrère, M. Bougot, doyen de la Faculté des lettres, professeur d'histoire de l'Art à l'École des Beaux-Arts de Dijon et membre non résident du Comité, qui l'a formulée dans son *Essai sur la critique d'art*. Ne vous demandez pas si M. Bougot est resté fidèle à son principe lorsqu'il eut résolu de tracer quelques pages sur François Devosge, le premier maître de Claude Ramey, de Naigeon, de Petitot, de Prud'hon et de Rude. Observez, Messieurs, que j'appuie sur le cadre restreint dans lequel s'est volontairement renfermé M. Bougot. Ce n'est pas une biographie complète de Devosge que le doyen de la Faculté de Dijon est venu lire à cette tribune, ce ne sont que quelques pages. Et cependant, dès les premières lignes, l'auteur parle de son modèle en des termes qui ne laissent aucun doute sur la profondeur et l'étendue de son étude. Il définit Devosge « l'homme de bien, l'administrateur intelligent, le professeur dévoué, l'artiste consciencieux et correct qui sut comprendre, semble-t-il, ce qui lui manquait ». L'esquisse est achevée. On se sent en présence d'un historien maître de son sujet. Les divisions principales sont indiquées; les nuances n'ont pas échappé à l'œil pénétrant du philosophe. A vrai dire, le chapitre détaché, le fragment de la vie de Devosge que M. Bougot vous a communiqué constitue un ensemble. Il est l'histoire du prix de Rome à Dijon, de 1776 à 1787. Nous assistons aux épreuves, aux succès des pensionnaires des États de Bourgogne. Le tableau ne laisse pas d'être instructif et attachant. Mais Devosge domine les concours qu'il prépare; il intéresse plus encore que les concurrents. La faute, oserais-je dire, en est à M. Bougot. Nous réclamons de son savoir et de sa critique non plus un nouveau fragment, mais la vie intégralement racontée, l'histoire « morale et pittoresque » du fondateur de l'École de Dijon. Un si grand nombre d'artistes de valeur font cortège aux deux hommes de génie, Prud'hon et Rude, dont François Devosge a été l'éducateur, que M. Bougot trouvera plaisir à les bien présenter. Traducteur

du livre de Philostrate l'Ancien, *Une galerie antique*, le biographe de Devosge aura le droit d'intituler l'ouvrage que nous lui demandons de composer : *Une galerie moderne.*

Un homme d'esprit prétend qu'il suffit d'écrire lentement le titre d'un travail en préparation pour trouver incontinent le plan simple et logique de l'étude dont on s'occupe.

Ma plume se serait-elle ralentie en plaçant le titre : *Une galerie moderne?* J'en ai peur, car un plan que je ne cherchais pas s'offre soudainement à moi, et je l'adopte. Il correspond à l'idée de galerie. C'est qu'en effet, à tout considérer, l'ensemble de vos communications forme comme un riche musée plein d'imprévu, où les grandes toiles alternent avec un pastel ou une miniature, les stalles d'église avec une pièce d'orfèvrerie, les hauts fragments d'architecture avec un émail champlevé. J'entre, je regarde, et j'échange avec vous mes impressions.

Voici tout d'abord un croquis. Il est signé de M. Émile Biais, correspondant du Comité à Angoulême. Le sujet n'en est pas banal. Nous avons sous les yeux un Delacroix provincial. Le peintre de la *Bataille de Taillebourg* nous apparaît dans la maison des gardes de la forêt de Boixe. Nous sommes en 1816, ou peu s'en faut. Delacroix partage ses jours entre la chasse et l'apprentissage de son art. Il a près de lui sa sœur, Mme de Verninac, et ses enfants. Entre temps, lorsqu'il a broyé lui-même ses couleurs sur une table de marbre, il brosse hâtivement le portrait du garde-chasse Fougerat ou celui de son propre neveu, Charles de Verninac; mais ce ne sont là que des amusements. J'aperçois dans l'angle de la pièce un tableau célèbre, *Dante et Virgile*, que Delacroix se dispose à envoyer au Salon. C'est dans la forêt de Boixe que fut peinte cette « barque » fameuse parvenue jusqu'à nous, le mot est de M. Biais, avec la fortune du maître. Certes, il faut le supposer, Delacroix n'était pas oisif en ces années lointaines. La maison des gardes, construite en moellons, était située non loin d'un bois sacré dédié jadis à Apollon. Je soupçonne Delacroix d'avoir fait preuve de déférence vis-à-vis du dieu de la lumière et de la poésie en évitant de chasser dans son bois, ce qui

lui valut plus tard d'être choisi pour peindre, à l'honneur de ce dieu, le motif central, — M. de Chennevières a dit « le cœur » — de la galerie d'Apollon.

« Ingres intime », ainsi pourrait être désigné le portrait en pied du peintre de *Stratonice* que M. Jules Momméja, de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, a exécuté avec tant de labeur et de succès. Les dessins d'Ingres, déposés au Musée de Montauban, atteignent le chiffre de cinq mille. Des notes, des pensées, des confidences, des lettres entières, se trouvent tracées en marge ou au verso de ces pages précieuses. M. Momméja qualifie cet ensemble de « Mémoires dessinés ». Le mot est juste, et il doit rester. Ce sont bien, en effet, des Mémoires que ces profils de « Mimi Rotto », le matou, et de « Bonhomme Rapin », le chien de garde de la villa Médicis. Sur le portrait de David d'Angers dessiné à Rome, Ingres a soin d'écrire « mon ami David ». Voici quelques maisons fortifiées entourées de grands pins, avec cette légende : « A Castello, chez Granet, avec Mme Thévenin, Mme de la Vallette, Mlle Claire Frim, moi, ma femme. » Le feuillet le plus proche porte cette sentence : « Pontormo est un peintre admirable dans les petites figures. » Quoi de plus humain et de plus sensé que ce dessin représentant Hercule appuyé sur sa massue? Hercule, une note nous l'apprend, c'est le peintre lui-même qui a conscience de son mérite et se venge, dans le silence, des critiques absurdes ou déloyales dont le *Martyre de saint Symphorien* est l'objet. Mais les études sans nombre dont vous a parlé M. Momméja révèlent chez Ingres l'insatiable désir d'atteindre à l'idéale Beauté. En suivant votre confrère dans le lumineux exposé qu'il vous a fait de l'incessant travail du peintre de la *Source* aux prises avec la nature, je me souvenais du mot de Newton : « Suis-je plus qu'un enfant recueillant avec peine quelques coquillages sur les bords de l'insondable océan de la Vérité? » Vous le constatez, Messieurs, c'est sur les lèvres du génie que l'on surprend le plus souvent l'aveu de l'impuissance humaine. Grave leçon pour nous, ommes de courte vue et de petite taille!

Aux études d'après nature succèdent des cartons de verrières, les épures d'architectes. Mme Despierres, correspondant du

Comité à Alençon, vous a fait apprécier le talent de Jehan Lemoyne, maître de l'œuvre de l'église de Notre-Dame d'Alençon, et de Pierre Fourmentin, « vitrier et bourgeois d'Alençon », qui, le 10 février 1530, acceptait d'exécuter « la bonne et suffisante victre hystoriée de l'Assomption » ; Bertin Duval, autre verrier, arrive du Mans, et je le vois pressant le pas afin de s'assurer la commande des vitraux de l'*Annonciation* et de la *Descente de croix*. Complétant le groupe de ces maîtres vaillants, Michel Fourmentin, fils de Pierre, allume son four d'où sortira tout à l'heure la verrière du *Sacrifice d'Abraham*. Ainsi la terre normande, que déjà nous tenions pour belle et féconde, ajoute à la liste de ses grands artistes les maîtres que je viens de nommer, contemporains de Jean Goujon et prédécesseurs de Nicolas Poussin.

M. Massillon-Rouvet, de la Société académique du Nivernais, suspend auprès des verrières d'Alençon les profils de la chapelle construite en 1197 sur l'ancien pont d'Avignon, et le dessin fidèle du nouveau pont érigé, d'après votre confrère, au quatorzième siècle. Je serais heureux d'entendre Viollet-le-Duc élever la voix dans cette enceinte pour défendre sur le point en litige son opinion, qui n'est pas celle de M. Massillon-Rouvet. Ce serait un plaisir d'assister à la rencontre de deux artistes de mérite et bien informés. Les débats contradictoires sont les plus fertiles en aperçus, en solutions définitives. Mais Viollet-le-Duc n'est plus en mesure de combattre ou de se laisser convaincre. La thèse de M. Massillon-Rouvet a cela du moins de séduisant qu'elle est nouvelle. Nous pouvons, au surplus, prendre la route du Comtat si le Mémoire que nous avons entendu laisse subsister encore quelques doutes dans notre esprit. Puisque les novateurs ouvrent des voies, c'est apparemment dans le but d'entraîner à leur suite. M. Massillon-Rouvet parle avec une persistance trop louable du pont d'Avignon pour n'être pas flatté, s'il rencontrait un jour ses auditeurs étudiant, à son exemple, les piles ou les retombées des arches du monument vénérable dont il s'est fait l'historien.

Quels sont ces plans tracés d'une main légère et signés de M. Durieux, membre non résident du Comité à Cambrai? Ces plans rappellent les vestiges de la conciergerie, du logement

abbatial et enfin d'une construction improprement désignée sous le nom de cloître à l'abbaye cistercienne de Vaucelles. Fondée par Hugues d'Oisy, vidame de Cambrai, l'abbaye de Vaucelles date de 1131. Les restes placés sous nos yeux ne sont guère que des traces insaisissables, dans leur caractère roman, pour tout autre que M. Durieux. Mais votre confrère, je dirais volontiers votre doyen, tant sa fidélité à prendre part à vos sessions depuis leur origine nous a rendu sa méthode familière, est de ceux que l'étude prolongée n'effraye pas. M. Durieux procède par inductions, puis il demande aux documents, ce que ceux-ci ne lui refusent jamais, de justifier ses calculs. C'est ainsi que la chronique de Vaucelles, témoignant de la logique des prévisions de M. Durieux, lui a permis de reconstituer le plan du cloître construit de 1175 à 1179. Ce bâtiment, divisé en trois travées par une double rangée de colonnes, renfermait à son extrémité la salle capitulaire et se trouvait relié à l'église du couvent aujourd'hui détruite. Combien de fouilles laborieuses M. Durieux n'aura-t-il pas pratiquées dans les archives restreintes de Cambrai pour composer les nombreux Mémoires qu'il a lus dans vos assemblées! Mais Lessing m'interdit de le plaindre. A quelqu'un qui osait lui dire qu'un labeur sans trêve devait à la longue engendrer la lassitude, Lessing répondait : « Si le Tout-Puissant tenait dans une main la vérité et dans l'autre la recherche de la vérité, c'est à la recherche que je donnerais ma préférence. » Beaucoup d'entre vous, Messieurs, répondraient, je crois, comme Lessing.

Nous voici en face de statues de la Renaissance française, conservées en Forez et réunies pour notre enseignement par M. Thiollier, de la Société historique et archéologique « la Diana », à Montbrison. Trois de ces statues représentent la Vierge. L'une est en marbre français que les vieux auteurs désignent sous l'appellation d'albâtre; l'autre est en bois de noyer, la troisième en pierre dure. Une statue de sainte Catherine, en marbre, complète la série. Ces sculptures font grand honneur à l'école française : elles sont du goût le plus pur, du style le plus élégant. Sachons gré à M. Thiollier de les avoir mises en lumière. Dans son admiration pour ces belles œuvres, le délégué de la « Diana » s'est senti troublé. L'Enfant Jésus de l'un des groupes objets de son étude,

traité avec inexpérience, a fait supposer à M. Thiollier que deux artistes d'inégal mérite avaient dû travailler au même ouvrage. Le maître aurait sculpté la Vierge et le disciple l'Enfant. L'hypothèse est gratuite. Que votre confrère se rassure. Le groupe qui l'inquiète a ceci de curieux et d'intéressant qu'il fait toucher du doigt le phénomène auquel nous ont accoutumés les Flamands primitifs. Chez ces maîtres, la science du nu retarde sensiblement sur la science des draperies. Consultez les triptyques des Flandres anciennes : les Vierges y sont traitées avec un art consommé, les donateurs sont à l'abri de toute critique, et l'Enfant qui domine leurs fronts inclinés est le plus souvent d'une incorrection choquante. Ainsi en est-il dans le groupe que vous a signalé M. Thiollier. Mais j'ai hâte de féliciter le délégué de la « Diana » du goût dont il a fait preuve en accompagnant son texte de planches multiples. Au dix-septième siècle, Pierre Scalberge, graveur à l'eau-forte, s'avisa de publier treize planches sur la statue équestre de Marc-Aurèle. Heureux imitateur de Scalberge, M. Thiollier n'a pas joint moins de vingt-cinq planches à son Mémoire. Un pareil chiffre est éloquent; je dis plus, il est révélateur. En effet, ces nombreuses estampes dénoncent la séduction qu'exerce la sculpture sur votre collègue. Il me semble le voir adoptant sans se lasser les points de station les plus divers autour d'un beau marbre. C'est bien ainsi qu'une page modelée doit être observée par l'amateur ou le critique. Au reste, M. Thiollier n'a point à regretter sa peine. La planche la plus achevée de son riche album n'est-elle pas celle où sainte Catherine debout, vue de dos, apparaît enveloppée dans son manteau, dont les plis droits et apaisés font songer aux cannelures des colonnes d'Ionie, tandis que les cheveux dénoués de la sainte semblent n'attendre que la brise matinale pour flotter librement sur ses épaules?

Lazaro Spallanzani, le célèbre anatomiste italien, revenait, dit-on, d'un voyage géologique, lorsqu'une tempête assaillit le vaisseau sur lequel il était monté. Aussi longtemps que dura le péril, le savant, affolé, ne cessa de courir d'une extrémité à l'autre du navire en criant : « Sauvez mes pierres! » Ceci se passait sur les côtes de Sicile en 1750. C'est en cette même année que mourait le sculpteur lyonnais Michel Perrache. A l'exemple

de Spallanzani, Perrache a pu dire aux témoins de sa dernière heure : « Sauvez mes pierres! » Par bonheur pour Perrache, MM. Lex et Martin, correspondants du Comité à Mâcon, se sont préoccupés du statuaire et de sa requête *in extremis,* car les hommes, moins généreux que les flots du détroit de Messine, ont dépouillé Perrache de son travail depuis un siècle et demi. Le bas-relief de *Melchissedech offrant à Abraham le pain et le vin,* sculpté par Perrache, a été injustement attribué à Pigalle. Cette œuvre est dans l'église de Saint-Pierre de Mâcon. MM. Lex et Martin n'ont pas voulu que l'erreur se perpétuât. C'est avec des pièces d'archives qu'ils ont établi les titres de propriété du statuaire de Lyon. Désormais, la cause est entendue. Pigalle est tenu de restituer le bien d'autrui. Vos collègues, Messieurs, le veulent ainsi.

Le temps respecte peu ce que l'on fait sans lui.

L'axiome est connu, il est juste; mais il y aurait quelque témérité à espérer que le temps respectera nécessairement les œuvres lentement produites. Interrogez M. Denais, membre de la Société archéologique du Gâtinais, qui a fait passer sous vos yeux la représentation de l'antique tombeau de René d'Anjou à la cathédrale d'Angers. M. Denais vous l'a dit : « On travailla un siècle entier à ce monument. » Vaine flatterie à l'égard du Temps : car sa main pesante a détruit pièce à pièce et les blasons peints par Coppin Delf en 1472, et les statues des gisants, le roi René et Isabelle de Lorraine, sculptées par Jean et Pons Poncet, et le royal squelette dont la couronne chancelante va rouler à terre, conception macabre du peintre Gilbert Vandellant, si même René d'Anjou n'en est pas l'auteur. Rien ne subsiste plus, sauf de légers vestiges et un dessin de Gaignières, de ce riche tombeau. Plusieurs fois des mains d'artistes ont voulu relever ce monument. Il y a cinquante ans, David d'Angers se proposait d'en être le sculpteur. M. Denais en est aujourd'hui l'attentif historiographe. A qui appartiendra la gloire de faire succéder l'acte aux paroles?

Dans cette galerie si merveilleusement comprise, que vous avez remplie d'œuvres rares pour l'enchantement de notre esprit, vous vous êtes plu, Messieurs, aux alternances les moins prévues. M. le

chanoine Dehaisnes, correspondant du Comité à Lille, instruit sans doute de l'intérêt que vous prendriez à la contemplation rétrospective du tombeau de René d'Anjou, suspend devant vous deux compositions de Nicolas Froment, le peintre favori du roi René. Ce sont la *Résurrection de Lazare,* conservée aux Uffizi, et le *Buisson ardent,* de l'église Saint-Sauveur à Aix. Mais M. Dehaisnes me reproche de ne pas respecter la chronologie de ses découvertes. Je reconnais ma faute et je la répare. Votre collègue, Messieurs, l'historien savant et le bon critique de Bellegambe et de Marmion, a entrepris de vous faire connaître les maîtres incontestés de l'école flamande primitive, c'est-à-dire les peintres, les sculpteurs, les miniaturistes flamands ou franco-flamands du quinzième siècle. Dans ce but, M. Dehaisnes a visité Dijon, Beaune, Lyon, Turin, Milan, Venise, Bologne, Florence, avant de faire halte à Aix. Claux Sluter, Rogier Van der Weyden, en possession de leur gloire, Jean Bellegambe calomnié, les enlumineurs anonymes du bréviaire Grimani, dont les plus belles pages sont dues à Jean Memlinc; Gérard de Gandou Van der Meire, Liévin d'Anvers ou Van Laethem, le grand tableau de Van der Goes à Santa Maria Nuova de Florence, ont reçu la consécration d'une réserve ou d'un éloge également décisifs de la main de votre confrère.

Est-ce Lucas d'Hoey, frère de Guillaume d'Hoey, qui a signé de ses initiales le tableau représentant le *Calvaire,* conservé dans une église de Gap et dont M. Roman, correspondant du Comité à Embrun, vous a décrit la composition et défini le style? L'œuvre porte le millésime de 1555. Peut-être sommes-nous en présence d'une peinture de l'École gallo-florentine furtivement emportée vers son lieu d'origine par quelque amateur jaloux de restituer à l'Italie ce que l'Ile-de-France n'était pas en droit de réclamer comme son patrimoine! Celui-là seul aura le droit de souscrire aux inductions de M. Roman, — sinon de les combattre, — qui pourra mettre en regard du tableau de Gap une page authentique de Lucas d'Hoey.

J'ignore s'il faut ajouter foi aux paroles de Vasari lorsqu'il raconte que Giacomo Raibolini, dit Il Francia, mourut de saisisse-

ment à la vue de la *Sainte Cécile* de Raphaël. Cette fin tragique donne à penser. La contemplation des belles œuvres peut donc n'être pas sans péril? Qu'adviendrait-il, Messieurs, je le demande, si l'un de vous venait à succomber dans les conditions particulières où est mort Raibolini? Quel exemple fâcheux! M. Léon Giron, membre non résident du Comité au Puy, est un investigateur infatigable. Voilà tantôt dix années qu'il scrute dans tous les sens la basse Auvergne ou le Gévaudan, à la recherche des peintures murales de ces régions abruptes. Une légende l'a séduit. Sainte Anne aurait visité la basilique de Notre-Dame du Puy le lendemain de son achèvement. Émerveillée de l'architecture du nouveau temple, elle résolut de susciter la construction d'un sanctuaire en l'honneur de la Vierge sur terre d'Auvergne. Elle prit en conséquence le marteau du maître d'œuvre, oublié par mégarde, et, se transportant sur le mont Durande, elle jeta dans les airs l'outil merveilleux en prononçant le distique :

Où ce marteau cherra,
Église on bâtira.

Pendant de longs mois, ajoute la légende, les anges et les hommes mirent la main au nouvel édifice; mais les anges bâtissaient la nuit, et les hommes détruisaient le jour le travail nocturne. Qui l'emporta? Les bâtisseurs, évidemment, puisque l'église de Sainte-Marie des Chases subsiste encore. Mais, on vous l'a dit, elle est encastrée dans le roc jusqu'à son chevet. C'est presque une crypte. Quel ne dut pas être l'étonnement de M. Giron lorsque, sur les murs de cette église mystérieuse, il aperçut une représentation du Jugement dernier! La peinture, ancienne de sept siècles, avait triomphé de l'humidité, de l'injure des hommes et du temps. Votre confrère, maîtrisant sa surprise, a fidèlement relevé cette scène archaïque qui est venue s'ajouter, dans le Musée du Puy, à la riche collection des peintures murales de la Haute-Loire. Et déjà M. Giron se prépare à des excursions nouvelles. Conseillons-lui, n'est-ce pas? de se garder des impressions trop vives devant les pages inconnues, peut-être saisissantes, qu'il lui sera donné de découvrir. Qu'il ait bien soin surtout de relire Vasari; qu'il songe au sort cruel du Francia!

Je ne sais rien de perfide comme une allusion. C'est une lame affilée sous un voile de gaze. Il ne faut pas jouer avec de pareilles armes. Il est vrai, tout le monde n'est pas de cet avis. Observez les stalles de Bassac, sculptées par Jean Lacoste, et que M. Biais a si heureusement restituées sous vos yeux. Les « miséricordes » sont singulièrement ornées. Celle de la stalle du prieur a pour emblème une tête de Bacchus. Voilà qui est troublant. Sur la stalle de l'abbé, j'aperçois une tête de séraphin. Le symbole est de meilleur goût. Mais tout aussitôt se succèdent une hure de sanglier, un canard, un coq, une chauve-souris, etc. Sont-ce là vraiment des allusions? M. Biais, l'historiographe de l'église abbatiale de Bassac, est pour l'affirmative. S'il en est ainsi, vous estimerez sans doute, Messieurs, que Jean Lacoste, Frère bénédictin, l'auteur des stalles du monastère, avait le ciseau frondeur. C'est lui, nous apprend M. Biais, qui avait dessiné les emblèmes des « miséricordes » avant d'en sculpter le bois. Et ces choses se passaient en 1700. Si du moins nous pouvions refouler Jean Lacoste jusqu'au moyen âge, nous invoquerions à sa décharge la naïveté de ces temps lointains, des traditions populaires dont le sens nous échappe. Mais au début du dix-huitième siècle, Jean Lacoste nous semble cruel dans le choix des ornements dont il fait usage à Bassac. En revanche, ceux qui l'ont surveillé durant l'accomplissement de son œuvre railleuse ont fait preuve d'une rare mansuétude.

Vous avez gardé le souvenir du singulier penchant de l'ami de Fontenelle, le géomètre Varignon? Ce savant prétendait que les feuilles d'un arbre agité par le vent revêtent pour l'œil du mathématicien le caractère de formules algébriques. A l'en croire, Varignon aurait trouvé la solution de plus d'un problème dans l'étude prolongée des figures changeantes produites sous l'action de l'air par les branches éminemment flexibles d'un peuplier. On ne s'est pas fait faute, vous le pensez bien, de taxer de bizarrerie le profond géomètre. Soyons plus cléments envers lui. M. le docteur Pissot, président de la Société des Sciences et Beaux-Arts de Cholet, fait appel à votre respect. Il vous défend de sourire de son devancier. Votre confrère serait-il géomètre? Non, le rôle de critique lui suffit. Mais il a fait passer sous vos yeux des fragments de statue, découverts il y a quinze ans dans les fonda-

tions de l'abbaye de Bellefontaine. Ces fragments étaient frustes. Le regard d'un profane les eût dédaignés. M. Pissot, doué de seconde vue, n'a pas hésité à reconnaître dans les morceaux de pierre exhumés par les Trappistes une Vierge autrefois peinte et dorée, dont l'exécution remonte au treizième siècle. Sans perdre une heure, le président de la Société des Beaux-Arts de Cholet, recourant au ciseau d'un sculpteur habile, M. Biron, a eu la joie de résoudre le problème qu'il s'était posé. La statue est aujourd'hui reconstituée. Y a-t-il donc tant de distance entre les découvertes de l'ami de Fontenelle et les présomptions justifiées de M. Pissot?

Montaigne conseillait à ses amis de « retirer leur âme de la presse ». La presse, ici, c'est la foule, le bruit, le tumulte. Un homme qui aura scrupuleusement suivi le précepte de Montaigne, n'est-ce pas votre collègue, M. Godard-Faultrier, membre non résident du Comité à Angers, le doyen des fondateurs de Musées et l'exemple des travailleurs modestes et patients? Qui de vous l'a vu, et, par contre, qui de vous ne l'a pas applaudi? Sans quitter sa province, son Musée, je pourrais dire son foyer, tant il a fait des galeries de l'ancien hôpital Saint-Jean sa demeure quotidienne, M. Godard ne cesse pas de prendre part, malgré son âge, à vos sessions annuelles. S'il tient à « retirer son âme de la presse », il estime qu'il vous doit le tribut régulier de ses études. Cette fois, son tribut se compose d'une porte sculptée et d'une monstrance. D'où provient cette porte dont le vantail est décoré de figurines de saints, très méplates, placées dans des niches au relief adouci? Tout ce qu'on en peut dire, c'est que l'œuvre est curieuse, de bon style, et date du seizième siècle. La monstrance, également remarquable, est de la même époque. En dépit d'une inscription placée sous le pied de la pièce d'orfèvrerie et qu'accompagne le millésime de 1566, on peut admettre que l'œuvre fut exécutée aux environs de l'an 1500. Le travail est italien. L'inscription renferme un nom de lieu : Bucinago. Des Français aimeraient à traduire ce mot par Buzancy où Buzançais, mais il y faut renoncer. La monstrance du Musée d'Angers n'est pas l'ouvrage d'un artiste de l'Indre ou des Ardennes; il est prudent de l'attribuer à quelque orfèvre des environs de Buccianico ou Buchinico, localité napolitaine.

Une constatation douloureuse! Paris est en passe d'être distancé par Marseille dans l'exécution d'un projet somptueux. C'est à M. Parrocel, membre non résident du Comité, que je dois d'être instruit des faits. M. Parrocel a été depuis plus de trente ans l'historien de l'Art dans sa belle province. Nombre de ses volumes se présentent aux curieux sous le titre générique : *l'Art dans le Midi*. Mais voilà que votre confrère ajoute à son titre préféré un adjectif plein de promesses. Ses écrits d'hier et de demain porteront à leur frontispice : *l'Art dans le Midi illustré*. Jusqu'ici, Marseille n'est pas absolument en avance sur Paris. Sans doute, mais je ne vous ai pas tout dit. Votre confrère n'en est point aux prolégomènes de son discours. Il a réalisé dans une large mesure le plan qu'il s'est imposé. Un vaste album apporté par M. Parrocel vous a fait juges des sacrifices consentis par l'édilité marseillaise pour conserver, dans une suite de planches très précieuses, des vues du vieux Marseille. Les anciennes voies, les maisons détruites en 1861, lors du percement de la rue Impériale, sortent de l'ombre et de la ruine pour reprendre leur aspect d'autrefois. Telle est la publication provençale suscitée, surveillée, conduite par M. Parrocel, qui me fait regretter que les vues du vieux Paris, conservées au Musée Carnavalet, à l'état de clichés photographiques, ne puissent être placées dans toutes les mains. Combien de tableaux oubliés charmeraient le regard de l'érudit parisien! L'exemple qui nous vient de Marseille mérite d'être suivi. Quoi qu'il advienne, Messieurs, c'est l'un des vôtres qui aura donné cet exemple en y consacrant ses heures, ses forces, son goût exercé. Pourquoi toutes les grandes villes de France n'auraient-elles pas un jour le livre d'or de leur splendeur ou de leur misère passées, à l'instar de Marseille?

Je sens votre impatience; la mienne n'est pas moins grande. *De minimis non curat prætor*, murmure quelque latiniste dans cette enceinte. J'entends bien, les choses de second ordre veulent être passées sous silence. Nous sommes d'accord. Mais dans l'opulente galerie que je parcours, chacun de vous se tient auprès de son tableau ou de sa vitrine, et je ne puis moins faire que d'encourager du regard ou de la voix chaque exposant. Presser le pas et fermer les yeux serait discourtois. Je ne puis m'y résoudre.

M. Pérathon, correspondant du Comité à Aubusson, a vraiment composé avec beaucoup d'art sa collection d'objets anciens : une cuve baptismale en granit, du treizième siècle, un calice émaillé, un groupe de Sainte-Anne, la cloche de l'horloge, trois œuvres du seizième siècle, le reliquaire de Saint-Barbery, exécuté au début du dix-septième siècle, s'ajoutent aux pièces de prix que les fabriques ou les collectionneurs de la Creuse ont momentanément prêtées aux expositions rétrospectives de ces dernières années.

M. Déchelette, correspondant du Comité à Roanne, organise chaque année une sorte d'exposition régionale d'objets d'orfèvrerie. Au retour du printemps, votre confrère prend le bâton du voyageur et s'en va frapper à la porte de toutes les églises d'un arrondissement. Cette fois, c'est l'arrondissement de Montbrison qu'il a visité en pèlerin de l'Art. Cinq cantons différents l'ont vu rédigeant ses notes, scrutant la valeur esthétique, fixant l'époque d'exécution, cherchant à nommer l'artisan des croix processionnelles, des calices, des châsses, des reliquaires qu'il lui a été donné de découvrir. La plupart de ces œuvres de prix datent du seizième siècle. Quel inventaire admirable des œuvres d'art que possèdent les plus humbles « trésors » on pourrait dresser dans toute la France, si M. Déchelette trouvait une centaine d'imitateurs de sa méthode et de son zèle!

Nous entrons, sur les pas de M. Leymarie, correspondant du Comité à Limoges, dans les buanderies et les cuisines des paysans de l'arrondissement de Bellac. Qu'allons-nous voir en de pareils endroits? Des cuviers à lessives, des vases de ménage, des salières ou des vinaigriers. Et l'homme que l'on croit, bien à tort, un être ondoyant et divers, trahit dans l'exécution de ces pièces de céramique sa fidélité aux traditions gallo-romaines! Les poteries dont s'est occupé votre confrère, invariablement fabriquées à la main, sont décorées sans le secours d'aucun outil. Or, entre l'hydre gallo-romaine et la cruche modelée de nos jours dans les régions méridionales explorées par M. Leymarie, il existe une sorte d'identité. L'étude très originale du correspondant du Comité laisse rêveur sur la diffusion rapide du progrès et des procédés nouveaux, mais elle est de nature à satisfaire les partisans de l'atavisme.

Une collection m'arrête. C'est M. le chanoine Pottier, président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, qui en est le gardien. J'y vois trois coffrets décorés d'émaux champlevés de Limoges. M. Pottier sait mettre en lumière les moindres détails de l'ornementation de ces coffrets. Il nous initie à la technique de ces fins ouvrages. Reprendre la description de ces reliquaires est une tâche délicate après l'énoncé concis, et cependant plein de précision, que vous avez recueilli des lèvres de M. Pottier. S'il advenait pourtant que le signalement donné par M. le président de la Société archéologique de Montauban perdît de sa netteté dans votre esprit, ne négligez pas de recourir au compte rendu de la session. Pénétrez-vous des particularités qui distinguent ces objets d'orfèvrerie, car l'une de ces œuvres rares a d'abord passé entre les mains d'un brocanteur; elle est devenue un objet vénal; aujourd'hui quelque amateur détient sans doute le coffret en question sans en soupçonner l'origine. Sera-t-il jamais possible de rapatrier le fugitif? On ne peut témoigner, assurément, d'une trop grande sollicitude à l'endroit de la richesse des départements ou des communes. N'oublions pas que l'État se fait gloire d'être en toutes circonstances le tuteur des plus humbles localités au point de vue de l'inaliénation des œuvres d'art.

Philippe de Champaigne eut une fille religieuse à Port-Royal. Le portrait de cette jeune femme, peint par son père, est au Louvre. Une fille de Quentin Warin prit le voile chez les Ursulines d'Amiens. Le peintre qui eut l'honneur d'instruire Nicolas Poussin ne nous a pas conservé l'effigie de Madeleine Warin. Il convenait donc que des mains attentives suppléassent le pinceau distrait du vieux maître. M. le marquis de Chennevières, le premier en date, prit une toile de bonnes dimensions et d'un trait appuyé esquissa la silhouette de Madeleine dans le tableau qu'il a consacré à l'intérieur de Quentin Warin. Ce tableau fait partie de la galerie des *Peintres provinciaux*, un livre original et précieux. Après M. de Chennevières, qui lui-même a de nouveau semé quelques croquis sur Warin et sa fille dans la *Revue de l'Art français*, M. Stein, mettant à profit les études de MM. Boulenger et Dubois, membres de la Société des Antiquaires de Picardie, a précisé le dessin de son devancier. Mais il appartenait à M. Robert Guerlin, secrétaire de cette

même Société des Antiquaires de Picardie, de parachever l'ébauche. M. Guerlin a déroulé devant vous de fines broderies exécutées par les Ursulines d'Amiens, au dix-septième siècle. Or, le dessin de ces travaux délicats a été fourni par Madeleine Warin, née en 1611, entrée au couvent à l'âge de seize ans et morte à trente-six ans. Fille et petite-fille de peintres, Madeleine était apte à se servir alternativement du crayon, de l'aiguille ou du pinceau. La mort, trop prompte à l'atteindre, ne lui a pas permis de peindre elle-même les sujets dont la composition lui appartient. Qu'importe, si les chaperons, les devants d'autels ou les voiles de pupitres brodés d'une main savante attestent la précoce initiation de l'enfant aux secrets des arts du dessin sous la haute maîtrise de Quentin Warin?

Madame de Saint-Simon ayant été désignée par Louis XIV, en 1710, pour être dame d'honneur de la future duchesse de Berry, le duc, son mari, s'efforça de combattre la décision du Roi, le poste de dame d'honneur n'étant pas agréable à la duchesse. On peut s'en fier à l'humeur caustique de l'auteur des *Mémoires* pour être assuré qu'il plaida la cause de sa femme avec une entière franchise. L'un de ses arguments fut que « si l'on ne veut pas hasarder brouillerie, il ne faut entrer nulle part sur le pied gauche ». Nous sommes tous de l'avis de Saint-Simon. Et cependant combien d'artistes des deux derniers siècles sont entrés sur le pied gauche dans l'arsenal de Toulon! Demandez à M. Ginoux, correspondant du Comité, le singulier tableau des ouvrages exécutés après adjudication par les sculpteurs Garcin, Levray, Langueneux, les peintres de La Rose et Louis Vanloo. Eh quoi! l'art au rabais? les rondes bosses au mètre cube? les peintures à la toise? C'est à n'en pas croire ses oreilles et ses yeux. Certes, cette procédure a fait son temps. Ne nous avisons point d'en demander le retour. Si l'on mettait jamais, à notre époque, les travaux d'art en adjudication, seuls les ignorants besogneux ou les vaniteux sans vergogne brigueraient les commandes de l'État. Comment expliquer les résultats heureux obtenus pendant un siècle et demi par le maintien de cette coutume étrange et, somme toute, blessante? On nous avait dit que les artistes provençaux étaient de difficile humeur. Il n'y paraît guère, car la discipline à laquelle ils se sont soumis et les superbes décorations du *Royal-Louis*, de la *Thérèse*, du *Brézé*, autant de galères

opulentes dont l'histoire a gardé le souvenir, témoignent du désintéressement des habiles peintres ou des sculpteurs de ces riches bâtiments. Sans doute il y eut des jours difficiles dans certains ateliers de l'arsenal; mais, en dépit des mécomptes, conséquence inévitable de rabais imprudemment acceptés au moment des enchères, les artistes du port de Toulon n'ont pas cessé de coopérer à l'éclat de notre marine d'autrefois, au faste, à la suprématie, à la gloire de l'ancienne France. Honneur donc à ces généreux adjudicataires!

Patience, Messieurs! nous atteignons l'extrémité de la galerie. Les toiles, les miniatures sur lesquelles, tout en pressant le pas, nos poserons le regard, sont des portraits. Hâtons-nous. J'ai conscience que cette incidente aidera ceux de mes auditeurs dont je ne dois plus parler à prendre courage. Quant à ceux dont je n'ai rien dit encore, qu'ils se rassurent, je me propose d'être bref, mais cependant sans trop abréger.

Celui-ci, des Silva
C'est l'aîné, c'est l'aïeul, l'ancêtre, le grand homme,
Don Silvius, qui fut trois fois consul de Rome.

Je me trompe. En entrant dans cette salle de portraits qui nous reste à parcourir, je me surprends à répéter par mégarde le début de la scène fameuse entre don Ruy Gomez et don Carlos. C'est un oubli. Reprenons. Celui-ci, c'est Ferrier Bernard, sculpteur d'Avignon. Il nous est présenté par M. l'abbé Requin, correspondant du Comité. Né dans le diocèse de Toul, au quinzième siècle, Ferrier ou Frédéric Bernard prit un jour la route du Comtat, sans qu'il soit possible de suivre sa trace dans les différentes villes où il séjourna, auprès des maîtres dont il reçut les leçons. Ces maîtres, il faut le croire, furent des hommes de haut mérite, car leur disciple est lui-même un brillant artiste. Les statues du portail de Saint-Agricol exécutées en 1489; le tombeau d'Antoine Gardini, seigneur de Fargues; celui d'Antoine de Comis avec son gisant, ses pleurantes; les ornements polychromes du peintre Jean Grassi, et les figurines surmontées de dais délicatement fouillés, placèrent Ferrier Bernard hors de page. Il devint le maître d'œuvres des consuls, le sculpteur officiel de la ville aux

approches de l'an 1500. Puis le silence se fait autour de l'artiste. On ignore ce qui l'occupe, où il va. Ne le demandez pas. Ferrier Bernard n'est point nomade. Il est resté fidèle à sa ville d'adoption. Toutefois, les consuls traitent volontiers avec un émule de notre statuaire, le sculpteur Gentil. Par suite, Bernard est délaissé. Les travaux officiels dont il s'acquittait naguère, prenant à forfait le percement d'une porte ou la construction d'un édicule qu'il savait revêtir d'emblèmes de haut style, passent en d'autres mains. Mais vienne l'année 1509, le vieux maître veut assurer le séjour de ses proches dans la ville d'Avignon. Il loue « une maison dans la rue Saint-Marc, avec boutique, cour et chambre », et c'est dans cette chambre qu'il va dicter son testament, le 20 août 1510, entouré de sa femme Marguerite, de son fils, de ses filles et d'un petit groupe d'amis, parmi lesquels se trouvent Nicolas Gasc et Jean Chinard, deux maîtres maçons avignonnais d'un certain renom. Ce portrait de Ferrier Bernard, car c'est un portrait, a été entièrement composé par M. Requin à l'aide de pièces inédites, puisées en grande partie dans des minutiers de notaires. Ne nous troublons pas si le contour sur certains points reste indécis. M. Requin n'est pas homme à se rebuter. Ce qu'il ne peut dire encore, il l'apprendra bientôt. Faites-lui crédit d'une année. C'est plus qu'il ne réclame pour mettre la dernière main à son étude sur le sculpteur avignonnais.

Les maîtres de ce siècle seraient-ils pour la plupart d'ancienne race? Pourquoi non? Jean Chinard, en 1510, est peut-être un aïeul de Pierre Chinard, le sculpteur lyonnais? Antoine Sigalon, le potier nîmois, né vers 1524, n'est-il point un ancêtre de Xavier Sigalon, l'auteur de cette robuste copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange, pieusement conservée dans les murs de cette École? M. le docteur Puech, de l'Académie de Nîmes, a voulu être le portraitiste d'Antoine Sigalon. C'est le 25 avril 1548 que le céramiste obtient le droit de construire des fours et de fabriquer des poteries selon son gré. Un an plus tard, il épouse Catherine Pastoret. Il a donc un atelier et un foyer. On peut croire que la vogue fut rapidement acquise à ses produits. Le digne artisan travaille « à la mode de Pise ». C'est sa spécialité. Elle lui réussit. En 1557, le chapitre de Nîmes, désireux d'offrir de la vaisselle de terre

à M. de Villeneuve, conseiller au grand conseil, se rend chez Sigalon. C'est lui qui reçoit la commande du présent que veulent faire MM. les chanoines. On lui écrit de très loin. Sa renommée est assise. Les plus riches apothicaires lui demandent de luxueuses poteries. Toutes les fées bienfaisantes le protègent. Il jouit de cet instant rapide où le succès, la fortune couronnent furtivement une vie de dur labeur. Hélas! la tranquillité de Sigalon fut éphémère. La guerre intestine éclata. Les luttes religieuses, en divisant les esprits, furent un ferment de ruine. En 1571, les fours du céramiste n'étaient plus qu'un souvenir! Pour avoir été le contemporain de Bernard Palissy, Antoine Sigalon n'est point son égal. Il reste un maître de second plan; mais ses pièces décorées d'émail stannifère, ses coupes, ses aiguières, ses bassins figurés et à façon d'argent sont aujourd'hui recherchés par des amateurs tels que le baron de Rothschild ou le duc de Dino. Il était désirable que le céramiste nîmois trouvât un biographe, et M. le docteur Puech a tenu à remplir cet office.

De M. Tancrède Abraham, correspondant du Comité à Château-Gontier, aquafortiste distingué, vous n'attendiez pas moins qu'une eau-forte. Elle est sous vos yeux. Pierre-André Le Suire et sa femme, née Justine Corranson, l'un et l'autre miniaturistes, se détachent sur la planche de petites dimensions de votre confrère. C'est au Musée de Laval que M. Abraham a eu la révélation du talent des Le Suire, et c'est au conservateur de ce Musée, M. Daniel Oelhert, que la ville de Laval doit de posséder toute une collection de peintures sur ivoire ou sur émail exécutées par Le Suire ou sa femme. M. Abraham, ayant à cœur de compléter l'œuvre de M. Oelhert, a voulu reconstituer l'histoire des Le Suire. Il y est parvenu. C'est ainsi qu'il vous a signalé, parmi les ascendants de son modèle, un premier peintre de Catherine II et un orfèvre de Rouen. A côté des artistes du nom de Le Suire, nous coudoyons des généraux, des administrateurs, voire même un écrivain, plus fertile que recommandable, auquel Voltaire a décoché quelques flèches barbelées qui ne firent qu'effleurer l'épiderme en le caressant. Si Voltaire était fin, son correspondant n'était que vaniteux. Il prit de la meilleure foi du monde des railleries pour un éloge. N'insistons pas. Les renseignements biographiques sur

Pierre-André le miniaturiste sont assez rares. Une correspondance volumineuse que M. Abraham eût été heureux de consulter entre les mains de son détenteur est actuellement égarée! Quand donc les possesseurs de documents sur l'art se montreront-ils soucieux des trésors dont ils ont la garde, en se rappelant le mot de Virgile leur adresse : *sua si bona norint!*... Mais à défaut de longues notes historiques, M. Abraham vous a communiqué ses réflexions, ses aperçus, ses critiques sur les miniatures de Pierre-André et de sa femme. Cette fois, ce sont bien des éloges et non des railleries que la plume d'un connaisseur et d'un praticien a décernés aux Le Suire.

On demandait à Newton quel était le secret de ses grandes découvertes. Et le philosophe de répondre : « J'y pense toujours! » Est-ce à dire qu'une pensée patiente nous permettra jamais d'égaler Newton? Nul n'y songe. Toutefois, il n'en demeure pas moins vrai que la persévérante application de l'esprit est un levier puissant. Les Woeiriot nous étaient connus. M. Albert Jacquot, correspondant du Comité à Nancy, a parlé ici même de ces orfèvres, graveurs lorrains. Mais, en y pensant toujours, votre collègue a eu la joie de compléter l'histoire de ses artistes de prédilection; il a fixé des dates, établi une chronologie, restitué des œuvres et sur beaucoup de points prononcé en termes décisifs. La peine, les déplacements, les moulages, les transcriptions fastidieuses, les négociations difficiles, il s'est tout imposé dans le désir de faire la pleine lumière sur les Woeiriot. On l'a vu à Neufchâteau, à Metz, à Épinal, poursuivant son enquête avec la ténacité, le flair d'un magistrat instructeur. A Épinal, il a la bonne fortune de mettre la main sur un manuscrit de Charles-Joseph Woeiriot, dans lequel cet artiste raconte, à la fin du dernier siècle, le passé de sa maison! Aussi M. Jacquot est-il en mesure d'ajouter aux études de ses devanciers : Dumesnil, Meaume, Ambroise Firmin-Didot et Duplessis. Naturellement, Pierre II Woieriot domine tous les siens, aïeux ou descendants : en lui se résume la gloire du nom. Il était, par suite, intéressant de joindre à sa biographie le catalogue de son œuvre. M. Jacquot l'a compris. Son texte historique, qui embrasse plusieurs générations de Woeiriot, a pour appendice un livret abrégé, trop succinct peut-être, des nombreuses pièces gravées par Pierre II.

Sous la signature de M. Henri Stein, correspondant du Comité à Fontainebleau, j'aperçois une scène curieuse. Philippe de Champaigne en est l'acteur principal. Il nous apparaît dans le grand parloir de « l'abbaye de Port-Royal, Ordre de Cîteaux, transférée au faubourg Saint-Jacques ». Nous sommes au 19 mai 1659. Que vient faire le peintre en cette demeure? Il vient, accompagné de deux « notaires gardes-notes du Roy au Châtelet de Paris », offrir aux dames de Port-Royal, « en considération de Sœur Catherine de Sainte-Suzanne, sa fille, religieuse professe dans la maison, 8 livres 10 sols de rente de bail d'héritage », avec les arrérages échus depuis un certain nombre d'années, et « une somme de 35 livres 1 sol 6 deniers » dont une sentence du Châtelet l'a fait bénéficiaire. Cette donation est acceptée par l'abbesse, les sous-prieures et la cellerière, ainsi que par les religieuses professes de l'abbaye, toutes assemblées « au devant de la grille du grand parloir ». La remise des pièces judiciaires et de l'acte notarié ayant eu lieu, les religieuses remercièrent le donateur, et Philippe de Champaigne se retira. De leur côté, les habitantes de l'abbaye quittèrent le grand parloir pour se répandre par petits groupes sur le préau. Vous n'en doutez pas, la fille du peintre se trouva bientôt fort entourée. On la pressa de questions. Cette libéralité de Philippe de Champaigne intriguait tous les esprits. Les imaginations étaient en travail; les langues allaient leur train. Il fallut bien que Sœur Suzanne révélât l'origine de la donation faite au profit de l'abbaye. Et la jeune femme raconta ce qui suit : Nicolas Duchesne, peintre du Roi, avait trois filles, Geneviève, Denise et Catherine. Duchesne mourut en 1641. Ses filles étaient mineures. Philippe de Champaigne consentit à être le tuteur des trois enfants. A quelque temps de là, Marguerite Jacquet, veuve de Nicolas Duchesne, accorda sa main à Me Claude Collin, contrôleur des bois en Champagne. Les fillettes avaient grandi. La sollicitude de Champaigne gagna leurs cœurs. Elles virent en lui un second père, et la fille de Champaigne qui devait un jour entrer à Port-Royal fut regardée par elles comme une sœur aînée. Champaigne eut le constant souci des intérêts de ses pupilles. Avait-il affaire à de mauvais créanciers, il plaidait. Or, il advint qu'une rente sur laquelle les filles de Nicolas Duchesne n'avaient plus le droit de compter fit retour entre leurs mains et vint grossir leur patrimoine.

Celles-ci, dans leur reconnaissance, voulurent que leur tuteur acceptât la somme recouvrée et la fît sienne. Grand embarras. Champaigne était trop généreux pour souscrire au caprice des trois enfants. Il refusa. Grande déception. C'est alors que les pupilles du maître songèrent à celle qu'elles appelaient leur aînée. Elles ourdirent un complot. L'offre que déclinait Champaigne serait faite « en considération de Sœur Catherine de Sainte-Suzanne, sa fille », à l'abbaye de Port-Royal des Champs. Et les choses se passèrent ainsi. Remercions M. Stein de ce délicat pastel.

Les anciens prétendaient que l'air ambiant de l'Attique rendait philosophe. L'atmosphère respirable dans la maison de Philippe de Champaigne rendait peintre. M. Goovaerts, de la Société archéologique du Gâtinais, s'est souvenu de ce phénomène, et il vous a demandé le droit de suspendre sous vos yeux le profil de Jean-Baptiste de Champaigne, neveu du maître. Pourquoi non? Jean-Baptiste a droit de cité partout où il est question de peinture. La consonance de son nom supplée aux lacunes de sa palette. Il est de haute lignée, cela suffit. Nous prenons donc intérêt à bien connaître la date et le lieu de sa naissance, l'époque de son mariage avec Geneviève Jehan, nièce de Philippe de Champaigne et par conséquent cousine de Jean-Baptiste. M. Goovaerts a découvert le contrat de mariage de l'artiste. C'est une pièce curieuse. Le testament de Jean-Baptiste n'est pas moins instructif. Le premier de ces documents nous montre les nouveaux époux habitant le propre foyer de Philippe, que Jean-Baptiste se plaît, en toute occasion, à nommer son « bienfaiteur ». Les largesses du maître porteront leurs fruits. Jean-Baptiste en mourant fit un legs à son filleul, le peintre de Platte-Montagne, ordonna d'abondantes aumônes au profit des pauvres de la paroisse Saint-Louis, sans oublier une fondation à l'abbaye de Port-Royal des Champs. C'était, convenons-en, se montrer fidèle aux traditions libérales de Philippe de Champaigne.

Diderot conseillait à l'un de ses amis de se défendre du sophisme de l'éphémère. Autant vaut-il dire que l'on ne doit pas se complaire dans ses ouvrages, car il n'est œuvre humaine qui ne soit caduque. Simon Vollant, l'ingénieur de la Porte des Malades, dite aussi la

Porte de Paris, dans la ville de Lille, et dont M. Quarré-Reybourbon, de la Commission historique du Nord, nous a présenté le portrait, a peut-être cédé de son vivant au sophisme de l'éphémère. Je le lui pardonne. Tout le monde n'a pas été le collaborateur de Vauban; tout le monde n'a pas dirigé des équipes de six mille ouvriers. Or, tel fut le destin de Simon Vollant. Louvois le prend pour arbitre. Louis XIV l'anoblit. Il est l'artisan de fortifications, de canaux et d'aqueducs, autant de choses durables; il est l'architecte d'un arc triomphal, la Porte de Paris, qui semblait devoir subsister durant de longs siècles, et voilà qu'après deux cents ans à peine le principal édifice élevé par Vollant s'effrite et tend vers la ruine. M. Quarré vous a dit les résolutions contradictoires prises au sujet de ce monument, depuis 1860. Combien de fois n'a-t-il pas été menacé de destruction totale! Mais la ville de Lille veut être clémente à Simon Vollant. La gloire du vaillant homme cesse aujourd'hui d'être en péril. L'arc triomphal érigé par ses soins et d'après ses plans sera prochainement restauré. Il était juste, n'est-il pas vrai? que Lille voulût sauvegarder un édifice construit jadis aux frais du Trésor et qui rappelle l'époque de son annexion à la patrie française.

Des Flandres, dirigeons-nous vers l'Aquitaine. M. Brouillet, correspondant du Comité à Poitiers, s'est fait auprès de vous l'introducteur des Girouard. Les Girouard sont des sculpteurs. L'ancêtre est Jean Ier. Il habite Poitiers en 1660. Sa demeure est située rue des Trois-Piliers, sur la paroisse Saint-Porchaire. Il a quatre fils, Jean II, Pierre, Joseph et Jacques, tous sculpteurs à l'exemple de leur père. Jean II sera le plus célèbre. Toutefois, Jean Ier, chargé de la décoration du portail de l'ancienne Juridiction consulaire, en 1644, a sculpté sur les rampants du portail les statues de la Justice et de la Prudence. L'attitude, le mouvement, l'expression de la Prudence dénotent une main savante et un sens très fin de l'art plastique. Jean Ier a sculpté la pierre. C'est également en pierre que Jean II exécutera la statue pédestre de Louis XIV pour la ville de Poitiers. Cette œuvre date de 1687. Elle a grande allure, c'est du moins ce que nous révèlent les estampes du temps, car un seul fragment de l'effigie triomphale subsiste aujourd'hui. En confiant à Jean II Girouard l'exécution de la statue de Louis XIV,

les Poitevins faisaient preuve de goût. En effet, les contemporains du sculpteur tenaient sa personne et son mérite en haute estime. Des pages signées de noms fameux dans la région, exhumées par M. Brouillet, attestent le renom de l'artiste à son époque. M. Brouillet lui-même, directeur du Musée de Poitiers, se serait-il attardé à retracer la vie de Jean Gironard si celui-ci n'avait pas droit à notre attention? Le docteur Förstemann, dont l'opinion fait autorité en matière d'étymologie, incline à voir dans le nom de Girouard un dérivé de la locution germanique « Girulf » qui signifie fauve et dispos. Le ciseau robuste de Jean II, sa fertilité, son énergie justifient, ce nous semble, la thèse onomastique de Förstemann.

Properzia de Rossi, cantatrice et statuaire, sculptait sur des noyaux de pêche des bas-reliefs microscopiques, qui, encore aujourd'hui, font l'admiration des connaisseurs. Properzia vivait au seizième siècle. Francesco Bertinetti, dont M. l'abbé Porée, correspondant du Comité à Bournainville, a retracé l'histoire en quelques pages concises, s'est-il souvenu des camées de sa compatriote? Vous savez l'aventure. Bertinetti, que nous appelons Bertinet afin de préciser nos droits sur cet artiste, avait été le secrétaire intime de Nicolas Fouquet et plus tard l'un de ses agents. Il advint ce qui devait advenir. Quand le surintendant, qu'un historien de ce temps, M. Lair, a su défendre avec tant d'éloquence et de persuasion, dut prendre le chemin de la citadelle de Pignerol, Bertinet, enveloppé dans la disgrâce de son maître, fut dirigé sur la Conciergerie. Sa femme obtint de partager sa captivité qui ne dura pas moins de huit années. J'ignore même si Bertinet aurait jamais quitté sa prison sans le trait d'esprit dont l'honneur lui appartient. Il est vrai qu'un acte de courage a précédé le trait d'esprit de Bertinet. Notre prisonnier d'État était un habile modeleur. La pensée lui vint d'occuper les longues journées de sa détention par le travail. Il prit donc un peu d'argile et s'arma d'un roseau. O terreur! Le profil qui se détache du fond sur lequel sculpte l'artiste est celui du surintendant. Ce n'est donc pas assez qu'on l'ait frappé pour avoir servi Nicolas Fouquet! Non. L'ancien ministre demeure, aux yeux de Bertinet, la victime de machinations ténébreuses; il est « l'illustre malheureux » dont parle dans ses lettres Mme de Sévigné. Et Bertinet, dût-il blesser

ses geôliers, suspendra dans son cachot l'image de son ami. Il fera plus. Aucun des titres de Fouquet ne sera passé sous silence par la main vengeresse de l'artiste. La légende du médaillon rappellera que le personnage représenté a été « procureur général, surintendant des finances et ministre d'Etat ». Et plus fier de se montrer fidèle au malheur que soucieux d'obéir aux préceptes de la prudence, Bertinet date le portrait qu'il vient d'achever de la Conciergerie où il expie le tort d'avoir servi Fouquet; puis, intrépide jusqu'au bout, il grave profondément dans la glaise son propre nom. En règle avec l'amitié, l'Italien délié se ressaisit. C'est ici que le souvenir de Properzia de Rossi a pu le hanter. Il modèle un portrait du Roi, « pas plus grand que l'ongle », et si saisissant par la ressemblance et la majesté, qu'on lui conseille de le faire porter à Versailles. Bertinet y consent. Il rédige un placet habilement libellé, et sa femme quitte la Conciergerie emportant le double message. Plein succès. La prose de l'artiste, les larmes de l'ambassadrice, plus encore la médaille deux fois remarquable par sa perfection et son format réduit, valurent au détenu la liberté. Peu après, Bertinet, pensionnaire du Roi, multipliait ses médailles commémoratives. A quoi tient la gloire! La galerie métallique composée par l'artiste est à peu près anéantie. M. l'abbé Porée, qui n'a rien omis sur son modèle, constate ce fait et le déplore. Mais, s'appliquant tout aussitôt à réparer les vides qui se sont produits dans l'œuvre de Bertinet, M. Porée vous a présenté une médaille authentique et ignorée du fin modeleur. L'exemple est à suivre. Puissiez-vous, Messieurs, apporter souvent à cette tribune des médailles inédites ou retrouvées de Bertinet!

N'en déplaise à la mémoire de Saint-Simon, votre rapporteur aurait vraiment mauvaise grâce à se montrer impitoyable envers le cardinal de Bouillon. Grâce à ce remuant et fastueux personnage, nous entendons ici, de temps à autre, d'excellentes choses. Succédant à MM. Lex et Martin qui, l'an passé, vous ont parlé du monument des Bouillon, cette année, M. Castan, membre non résident du Comité à Besançon, prend la parole sur le même sujet. Le problème vous est connu. Le cardinal de Bouillon était ambassadeur à Rome en 1698. Il conçut le projet d'ériger dans l'église abbatiale de Cluny, sur la sépulture de son père et de sa mère, un riche

mausolée dont le décor rappellerait adroitement et Guillaume, duc d'Aquitaine, fondateur de Cluny, et Godefroy de Bouillon, roi de Jérusalem. A quoi bon des emblèmes si variés? Dans le seul but d'étendre l'influence du cardinal en établissant l'antiquité de sa maison. Louis XIV estima qu'il y avait usurpation de titres. Et lorsque les sculptures, exécutées à Rome sous les yeux de l'ambassadeur, arrivèrent à Cluny, un arrêt du Parlement interdit qu'on les mît en place. Le sénéchal de Lyon apposa des scellés sur les caisses fermées que l'on relégua dans l'une des tours du palais abbatial, et nul n'y songea plus. Un siècle plus tard, des mains intelligentes rendirent ces sculptures à la lumière, mais personne ne se crut fondé à en nommer l'auteur. On en attribuait la paternité à des artistes italiens. M. Castan en fait honneur au sculpteur Pierre Legros, deuxième du nom. L'hypothèse est de nature à flatter notre amour-propre national. Ne serait-ce qu'une hypothèse? Gardons-nous d'une pareille assertion. Sans doute la certitude, hostile à toute discussion, n'apparaît pas encore; mais déjà l'hypothèse, à la démarche chancelante, est en déroute, fuyant, le dos courbé, sous le fouet de robustes et tenaces présomptions. Et que racontent ces puissances irritées? Elles racontent que Pierre II Legros était à Rome au moment où le cardinal médita l'exécution du mausolée de ses ancêtres. Le cardinal était l'ami des Jésuites : il leur était « vendu corps et âme », murmure en *aparté* Saint-Simon. Or, les Jésuites avaient alors un sculpteur préféré, c'était Legros. L'une des chapelles de l'église des Jésuites, à Rome, renferme, on le sait, un groupe colossal dû au ciseau de Legros, alors sans rival en Italie.

N'est-il pas admissible que le cardinal de Bouillon ait fait choix d'un artiste, son compatriote, à l'apogée de la renommée, et de plus le commensal des Jésuites, ses amis les plus intimes? Attendez; ce n'est pas tout. M. Castan a scrupuleusement étudié le bas-relief du mausolée de Cluny représentant un *Combat de cavalerie* que commande le duc de Bouillon, et votre confrère incline à voir dans cette page modelée un travail français. « Le style, c'est l'homme », a dit Buffon. Les indications s'accumulent et se corroborent. Attendez; ce n'est pas tout. Lione Pascoli, historien romain qui tiendra la plume en 1730, affirme que Legros reçut l'ordre de

sculpter « *il sepolcro del padre e della madre del cardinal di Bouillon* ». Plus de doute. La commande est certaine. Or, pour ces contemporains de Puget qui écrivait, à l'âge de soixante ans : « Je suis nourri aux grands ouvrages, je nage quand j'y travaille, et le marbre tremble devant moi pour grosse que soit la pièce », de la commande à l'exécution il n'y a que la main. Toutefois, ne perdons pas de vue le vieux proverbe : « Entre la coupe et les lèvres il peut y avoir place pour un malheur. » Le malheur, ici, serait que Legros eût négligé de tenir ses engagements. Des commandes, si flatteuses qu'on les veuille, demeurent parfois en projet. Rappelons-nous certaines peintures murales confiées il y a dix-sept ans au maître illustre qui vient de descendre dans la tombe, Meissonier. Meissonier devait peindre l'une des parois du Panthéon, et l'auteur de « 1807 » déclina cette commande. Legros n'a-t-il point fait preuve d'une égale indifférence à l'endroit du mausolée de Cluny? On l'ignore. Mais Buffon, que je citais tout à l'heure, conseille à l'écrivain de s'attacher à son sujet « jusqu'à ce qu'il rayonne ». Si la question choisie par M. Castan ne se dégage pas encore dans une totale clarté, vous serez de mon avis, déjà des lueurs rassurantes laissent pressentir le « rayon » que réclame Buffon, et M. Castan n'a pas dit son dernier mot.

Quatre tableaux seulement nous séparent désormais de l'escalier de sortie. Nous atteignons au but.

M. Henry Houssaye, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts et président de cette séance, dans son livre imprégné de la sève attique, l'*Histoire d'Apelle*, s'exprime ainsi : « Watteau et Boucher sont gracieux; Corrège et Prud'hon ont la grâce; Apelle avait la grâce. » M. Foucart, correspondant du Comité à Valenciennes, n'ignorait pas la demi-condamnation prononcée par un fin critique contre les peintres qui n'ont été que gracieux, mais votre confrère se sentait enclin à rappeler les derniers jours de son concitoyen Jean-Baptiste Pater. L'événement, vous le savez, survint en 1740. A cette date, Apelle et Corrège avaient vécu et Prud'hon n'était pas né. Ainsi affranchi de tout devoir envers la grâce absente, M. Foucart a pensé qu'il était en droit de se réfugier dans l'étude du gracieux. Sachons-lui gré de ce parti. L'intérieur de la maison

de Pater est plein d'intérêt. Nous sommes dans la rue Quincampoix. Un homme vient de succomber, à la force de l'âge. Le travail l'a tué. Obsédé par la vision de l'hôpital, cet homme s'est surmené afin d'être riche et de s'assurer une vieillesse opulente et oisive. Ironie de la destinée! Le peintre du *Roman comique,* l'élève de Watteau qui dans sa soif du lucre n'a pas même pris le temps de jouir de l'amitié, meurt âgé de quarante ans. Ses tiroirs sont ouverts : quatre écus de six livres dessinent leur pile modeste sur une console. Çà et là des chevalets garnis de toiles inachevées et, dans un coin de la pièce, sur un fauteuil, l'habit de gala du défunt : une veste de satin ponceau, brodée d'or. Est-ce bien cela, Messieurs? Reconnaissez-vous la peinture de M. Foucart minutieusement brossée d'après les documents puisés par votre collègue dans le testament de Pater? Pourquoi le petit-maître de Valenciennes n'a-t-il pas imité la lenteur de Gérard Dov qui mettait, dit-on, cinq jours à peindre une main et trois jours à représenter un manche à balai? Pater se fût acquis plus de gloire. Mais ce n'est pas le peintre abondant et facile que vous a présenté M. Foucart, c'est l'artiste prématurément frappé dans sa vie laborieuse et haletante. *Res sacra miser.*

« Un atome fait ombre », a dit un philosophe de l'antiquité. Soit; mais si petit qu'on le suppose, l'être humain doué d'intelligence est aux yeux de l'historien un atome lumineux qui ne diffère de l'homme de génie que par la portée du rayon.

Yves-Étienne Collet, dont M. Guichon de Grandpont, de la Société académique de Brest, a placé sous vos yeux le fuyant profil, nous était inconnu. Successeur de Caffiéri et de Lubet dans la direction de l'atelier de sculpture du port de Brest, Collet est demeuré en fonction de 1797 à 1840. Un instant élève de l'Académie de peinture, à Paris, Collet ne tarda pas à regagner sa ville natale, où la décoration des proues de navires lui permit de multiplier, au gré de son ciseau fertile, les figures de Neptune et d'Amphitrite. Entre temps, le courageux artiste sculptait les statues de Charlemagne et de saint Louis, des anges adorateurs ou des cariatides. Avait-il donc le pressentiment du règne inévitable des torpilleurs et des cuirassés qui demain reléguerait ses poupes vulnérables dans un coin du port? Ce que sûrement il n'a

pas prévu, c'est l'hommage posthume que lui décerne M. Guichon de Grandpont, et cet hommage, discret d'ailleurs, est mérité. J'en conviens, le Musée que nous étudions ensemble est peuplé de fières effigies en face desquelles le portrait du sculpteur de Brest perd de son éclat. Ce n'est guère qu'un fusain dont la note générale est quelque peu grise. Mais M. Larroumet, directeur des Beaux-Arts et membre de l'Institut, parlant un jour de Henri Regnault, l'a dit avec justesse : « Le relief s'obtient par la gradation des valeurs, l'opposition des ombres et de la lumière, la distinction des plans, et tout cela, c'est du gris. » Si je saisis bien la pensée du biographe d'Yves Collet, secondant vos efforts, il a cherché cette opposition propice à vos toiles vigoureuses en se bornant, pour une fois sans doute, à n'exposer qu'un léger crayon.

C'était un précepte de Mme de Lambert : « Que vos liaisons, écrivait-elle à son fils, soient avec des personnes au-dessus de vous : par là, vous vous accoutumez au respect et à la politesse. Avec ses égaux, on se néglige, l'esprit s'assoupit. » J'aperçois M. Marionneau, membre non résident du Comité, qui me reproche du regard de rappeler cette maxime, à moins que je ne veuille confondre Mme de Lambert. Quoi, l'esprit s'assoupit lorsqu'on parle avec ses égaux! Et la verve de Jean-Joseph Taillasson, le peintre bordelais, la comptez-vous pour rien? Je ne sache pas, en effet, que les lettres familières de l'artiste gascon trahissent jamais la lassitude ou l'assoupissement. Mais il serait excessif de prétendre qu'elles sont toujours exemptes de négligences. A Paris, à Versailles ou à Rome, Taillasson trace des pages humoristiques, alertes, parfois naïves, le plus souvent pétillantes comme un sorbet. Le 31 mars 1767, l'artiste, âgé de vingt et un ans, est admis au concours pour le prix de Rome. « Demain, premier avril, écrit-il, je commencerai mon tableau à l'Académie, dans un petit trou qu'on nous bâtit, où il serait difficile d'exécuter une contredanse à huit! »

Voilà les « loges » du dernier siècle jugées avec irrévérence. Les élèves de l'École des Beaux-Arts en 1891 pensent-ils être mieux partagés que leurs aînés? Taillasson n'obtient que le second prix : « Tous les châteaux sont à bas », c'est son expression. Même

insuccès les années suivantes, « bien qu'il travaillât comme un sorcier », c'est le mot dont il use pour se qualifier lui-même. Sa sorcellerie persistant, il dut se rendre à Rome à ses frais, et il s'ensuit que ses boutades sur l'Académie de France perdent quelque peu de valeur sous la plume d'un jeune homme qui n'est pas parvenu à être pensionnaire du Roi. Au surplus, Taillasson n'a pas d'amertume. C'est un brave cœur et un esprit honnête. Il aura soin de compléter son éducation en Italie et de revenir à Paris, où l'attend le titre d'académicien. « Peut-être l'ai-je acheté fort cher, écrira-t-il à sa mère, mais enfin c'était mon but! » Une fois dans le port, Taillasson produira de nombreuses peintures et plusieurs volumes. De bons juges lui ont reproché d'avoir abusé des retouches dans ses tableaux. Par contre, ses lettres sont de premier jet. On peut affirmer qu'il ne connut jamais les hésitations de Malherbe qui employa, dit-on, une rame de papier à la composition d'une stance de quatre vers.

Un diptyque pour finir. M. Georges Guigue, correspondant du Comité à Lyon, en est l'auteur. Sur l'un des volets est le profil de Jacques Tortorel; sur l'autre, le portrait de Jean Périssin. Périssin tient une palette et un crayon. Tortorel est armé d'un burin. Tous deux portent le costume du seizième siècle. Tous deux marchent du même pas, unis par une « étroite couture », dirait Montaigne. Leur œuvre principale est connue. C'est un recueil de quarante planches groupées sous le titre général : « Tableaux des guerres, massacres, troubles et autres événements remarquables advenus en France de 1559 à 1570. » Les plus célèbres iconographes de ce temps, c'est-à-dire Robert Dumesnil, Brunet, MM. Duplessis, Théophile Dufour, Henri Bordier à la suite de Nagler, Andresen, Fuessli, Passavant, se sont efforcés de délimiter la part de collaboration de Périssin et de Tortorel dans la série de planches publiées sous leur nom. Jacques Le Challeux, un graveur sur bois de leurs amis, coopéra d'abord à ces « Tableaux des guerres » commandés à Périssin par un certain Nicot ou Nicolas Castellin, protestant de Tournay, qui dut fuir la persécution de Philippe II et s'était réfugié à Genève. Castellin était exigeant. Il voulait être obéi sur l'heure. Au début de l'entreprise, Le Challeux se mit donc au service de Périssin et exécuta, entre autres

planches, celle du « Tournoy où le roi Henri II fut blessé à mort le dernier de juin 1559 ». Mais Tortorel prit bientôt la place de Le Challeux. Toutefois, ni Périssin, ni Tortorel, ni Le Challeux ne se sont révélés à nous dans leur vie privée, dans leurs ouvrages autres que les « Tableaux des guerres ». Et tel est justement l'attrait du travail de M. Guigue. Votre confrère a su peindre un portrait de Périssin isolé de ses deux amis.

Dans cette étude, le peintre lyonnais nous apparaît dessinant en 1564 l'un des temples protestants de Lyon, puis décorant l'Hôtel de ville, préparant, sur l'ordre du Consulat, les armoiries, les écussons, les lions héraldiques dont seront ornées les rues et les places de la cité lors des « joyeux advènements en la dite ville » de madame de Nemours, de madame de La Guiche, de Catherine de Médicis ou de Henri IV. La Paix, la Justice, Flore et l'Amour sont un jeu pour le pinceau facile de Périssin. Enfin, le « pourtraict et figure du Roy », placé en 1596 « en la salle de la maison de ville », achève de fonder la réputation de l'artiste. M. Natalis Rondot, dans son livre *Les peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle,* avait ébauché l'histoire de Périssin : M. Guigue vient de l'écrire. Il vous doit pour la session prochaine une étude sur Tortorel, inséparable de son compère, en raison de cette « étroite cousture » qui les unit dans le passé. M. Guigue, espérons-le, voudra se montrer généreux envers Tortorel.

Messieurs, votre session est close. C'est la quinzième fois que vous répondez à l'invitation de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Quinze années déjà se sont écoulées depuis le 4 avril 1877, date à laquelle s'ouvrirent vos Congrès dans la salle Gerson. Or, vos assemblées ininterrompues, nombreuses et brillantes, témoignent d'un constant progrès. Aux essais timides des premiers temps ont succédé des travaux nourris, des études historiques appuyées de preuves, des parallèles curieux et justes, des aperçus, des critiques que l'avenir respectera. Le développement continu de votre Section n'a désormais rien qui puisse surprendre. C'est une évolution naturelle, aisée, prévue et certaine. L'éclat, le profit de la réunion qui s'achève n'étaient donc, à nos yeux, que la résultante logique de vos labeurs et de votre

patriotisme. Personne n'aurait songé que vous aviez été stimulés dans votre émulation, en cette année 1891, par un motif d'un ordre spécial. Il a fallu les confidences de quelques-uns d'entre vous pour nous éclairer sur ce point. Vous vous êtes souvenus, nous a-t-on dit, des jeunes hommes de l'ancienne Rome. Aux approches de leur quinzième année, les patriciens qui avaient fait preuve de savoir et de maturité obtenaient la faveur de se vêtir de la robe virile, et ceux-là seuls qui portaient ce vêtement sévère constituaient la République; ceux-là seuls avaient le droit de paraître dans le Forum et d'y prendre la parole. En vérité, bien vaines étaient vos craintes, Messieurs, si vous redoutiez que pleine justice ne vous fût pas rendue. Votre section n'a point à se réclamer du nombre de ses années pour obtenir sa robe virile ou son tour de parole. Elle a droit d'être entendue partout où l'art français, observé dans ses maîtres ou dans sa richesse, est l'objet d'un débat Le *Civis parisiensis*, traduction française du *Civis romanus* de Cicéron, est un titre qui est vôtre. Car ce serait se laisser prendre aux apparences que de voir en vous des hommes appliqués à fournir annuellement un tribut, une redevance intellectuelle à la métropole, au nom des régions éloignées dont vous êtes les délégués. Non, Messieurs, tel n'est point votre rôle. Au surplus, le territoire est un. Que pèsent ces expressions de régions éloignées et de métropole? Un seul être, une seule nation, un seul peuple vit, respire, travaille et rayonne sur une vaste étendue, et cet être, cette nation, ce peuple, c'est la France.

Mais s'il était besoin de parler de redevance et de tribut, Paris, Messieurs, se déclarerait spontanément tributaire des découvertes savantes, du patrimoine inattendu, des trésors recouvrés que chaque année, sans orgueil, sans bruit, vous apportez à pleines mains dans cette enceinte. L'auteur de l'*Histoire d'Apelle* me le pardonnera, votre exemple me remet en mémoire ce héros que les poètes anciens ont immortalisé. Antée, fils de Neptune et de la Terre, lutteur intrépide, sentait se renouveler ses forces chaque fois qu'il touchait le sol de la main. Sans doute la Terre témoigna d'une particulière sollicitude à l'endroit de ce fils courageux, ennemi de l'inaction. Toutefois, n'est-ce là qu'une fable? j'ai peine

à le croire. En effet, Messieurs, vos succès me troublent. Les forces telluriques, vous en êtes la preuve, n'ont rien perdu de leur puissance.

Je sais une terre ombreuse et privilégiée où le bruit des cités ne fait pas obstacle au labeur de la pensée; une terre salubre, aux brises tempérées, aux larges horizons, où l'existence ordonnée, paisible, encline aux longs travaux de l'esprit; une terre abondante, aux sillons fertiles, toujours généreuse, que dis-je? inépuisable dans ses dons, et cette terre où germent les blés, où se retrempent les corps, où l'idée se ravive, cette terre préférée des vaillants et des humbles, c'est la Province.

Séance générale du mercredi 27 mai.

Le mercredi 27 mai, a eu lieu, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, sous la présidence de M. Léon Bourgeois, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, l'assemblée générale qui clôt chaque année le Congrès des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts de Paris et des départements.

Le Ministre est arrivé à deux heures, accompagné de M. Xavier Charmes, membre de l'Institut, directeur du secrétariat et de la comptabilité, et de M. Ribierre, chef du cabinet.

Il a été reçu par M. Gréard, de l'Académie française, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par MM. les membres du Comité des travaux historiques et scientifiques.

M. Léon Bourgeois a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite M. Faye, membre de l'Institut, président du Bureau des longitudes, et à sa gauche M. Léopold Delisle, membre de l'Institut, administrateur général de la Bibliothèque nationale.

MM. Perrot, de Rozière, Bouquet de La Grye, Gaston Boissier, Tranchant, Ed. Le Blant, d'Arbois de Jubainville, Levasseur, Frédéric Passy, Larroumet, Liard, Rabier, Kaempfen, Darboux, Gaston Pâris, Paul Meyer, Himly, Manuel, Léon Vaillant, Maunoir, Henry Jouin, Billotte, etc., ont également pris place sur l'estrade.

Aux premiers rangs de l'hémicycle on remarquait MM. Evellin, Siméon Luce, de Mas-Latrie, Cagnat, Longnon, A. de Barthélemy,

Lyon-Caen, de Foville, Héron de Villefosse, Ducrocq, Babeau, Boulet, Gidel, Combette, Jost, Joubert, Durand, Fernand Daguin, Pascaud, comte de Marsy, Morel, Max Werly, Tuetey, docteur Catat, Léon Maître, Cotteau, Doumet-Adanson, Camoin de Vence, docteur Moreau de Tours, docteur Charlier-Tabur, docteur Ledé, Bonnassieux, J. Finot, Depoin, baron Textor de Ravisi, abbé David, Ch. Lucas, Tranchau, Capitaine, Espérandieu, Louis Duval, etc.

La musique de la garde républicaine prêtait son concours à cette cérémonie.

M. le Ministre a ouvert la séance et a donné la parole à M. Gaston Boissier, de l'Académie française, qui a lu un discours dont voici le début :

« Messieurs, l'usage semble s'être établi que, tous les ans, dans la dernière de vos réunions, quelqu'un vous entretienne d'une des sciences dont vous vous occupez. Cette année, c'est le tour de l'archéologie, et M. le Ministre a bien voulu me charger d'en causer un moment avec vous avant que nous nous séparions. »

M. Boissier raconte ensuite une excursion qu'il a faite en Algérie et en Tunisie.

Le discours de M. Boissier étant achevé, M. le Ministre a pris la parole en ces termes :

« Mesdames, Messieurs,

« En applaudissant tout à l'heure avec vous l'exposé d'une science si sûre, si précise et, en même temps, d'un charme si pénétrant, que nous a fait entendre l'un des maîtres les plus aimés de notre Université, je ne manifestais pas seulement le vif plaisir littéraire que nous ressentions tous, j'éprouvais un sentiment plus haut, un sentiment de véritable gratitude. Cette lecture, en effet, notre cher maître a su en faire une admirable leçon de politique expérimentale, qui peut profiter à tous, en nous montrant — avec une autorité particulière — les services qu'une science qui paraît au premier abord bien spéciale, bien enfermée dans son petit coin, pouvait rendre au pays entier. Il nous a dit comment, entre les mains d'un savant véritable et véritablement français, les horizons s'élargissaient immédiatement, et comment, peu à peu, de cette étude particulière des monuments anciens de l'Afrique se dégageait

pour nous une vue générale de l'œuvre et des destinées de notre colonisation française, vue pleine de bon conseil et pleine de bon espoir. (*Très bien! très bien!*)

« Comme vous l'avez dit, mon cher maître, le passé a su, grâce à vous, donner au présent la meilleure leçon. Vous avez fait voir qu'il ne fallait pas perdre patience, que les choses humaines sont toujours lentes et longues, qu'on ne fonde rien de stable sans le temps, et que, pour conquérir et pour coloniser une faible partie de cette Afrique, il a fallu du temps, beaucoup de temps, même au peuple qui, cependant, a été le plus grand des peuples colonisateurs, à ce peuple romain qui a fait du monde comme le domaine d'une ville, et qui a fait de cette ville le trésor où affluèrent toutes les richesses, l'enceinte souveraine où se courbèrent tous les peuples, et le panthéon où se réconcilièrent tous les dieux. (*Applaudissements.*)

« Cette Afrique dont vous venez de nous parler si bien a été, dans ces dernières années, le champ de recherches de prédilection d'un grand nombre d'entre vous, Messieurs, et puisque l'une des parties de ma tâche, la plus agréable, consiste à faire connaître les distinctions que le gouvernement de la République a cru devoir mettre à la disposition des Sociétés savantes pendant cette année, c'est un plaisir tout particulier pour moi, comme commentaire de la lecture que vous venez d'entendre, de vous apprendre que sur trois décorations de la Légion d'honneur que le Gouvernement peut vous décerner, il en est deux qui se rattachent directement aux études africaines.

« L'une d'elles est destinée à M. Doumet-Adanson, ce botaniste modeste et persévérant, qui a su continuer en Tunisie, dans le nord de l'Afrique, l'œuvre du regretté Cosson, et qui, lui aussi, a su faire, à la fois, œuvre de science et œuvre de colonisation, au grand profit de l'influence nationale. (*Applaudissements.*)

« La seconde est réservée à M. le docteur Catat, qui, à l'autre extrémité de l'Afrique, a consacré deux années à d'admirables explorations à Madagascar. M. Catat a su, à travers toutes les fatigues et tous les périls, rapprocher de nous ces populations qui connaissaient notre pouvoir en ignorant presque notre nom ; il a en même temps réuni de nombreux renseignements scientifiques sur toute une partie à peu près inconnue de ce continent mystérieux,

et rempli les espaces restés blancs jusqu'ici de nos cartes du sud de l'île en en déterminant l'orographie et l'hydrographie. (*Applaudissements.*)

« Le troisième nom que j'ai à prononcer devant vous est celui de M. Babeau. (*Applaudissements.*)

« Vos applaudissements montrent combien ce nom vous est cher. M. Babeau mérite la sympathie que vous lui témoignez; ses travaux sur l'ancienne France sont des œuvres d'une érudition clairvoyante et d'un jugement impartial. Il est de ceux qui pensent, suivant le mot de M. Boissier, qu'on peut rechercher les leçons du passé sans dénigrer le présent; il sert d'ailleurs également le temps présent en contribuant, dans sa ville natale de Troyes, au développement des œuvres locales, telles que les Musées d'art, d'archéologie et d'ethnographie, qui concourent au développement général de l'instruction dans notre pays. (*Applaudissements.*)

« Ces œuvres locales, Messieurs, se répandent de plus en plus sur la surface du territoire, et puisque, tout à l'heure, on vous rendait compte d'un voyage, je suis à mon tour bien tenté de vous entretenir d'un autre voyage que je viens de faire, en France, à travers un certain nombre de villes, et au cours duquel j'ai pu constater sur tous les points avec quelle fécondité merveilleuse l'esprit de nos provinces — et j'attache à cette expression le sens élevé que vous lui accordez vous-mêmes, le sens profondément français de ce vieux mot — l'esprit de nos provinces avait su, dans ces dernières années, multiplier les œuvres, développer les institutions scientifiques et artistiques de nos principales cités.

« J'ai pu admirer à Limoges ce grand Musée Dubouché, dû à l'initiative et aux sacrifices personnels d'un certain nombre de citoyens qui ont voulu et su faire revivre l'histoire très complète de ces céramistes et de ces émailleurs du vieux Limousin, dont l'œuvre est une des gloires les plus pures de l'art français. (*Très bien! très bien!*)

« Je ne doute pas que grâce au voisinage de ce Musée, notre École nationale des Arts décoratifs de Limoges ne devienne chaque jour plus florissante et plus prospère, et ne forme de nouvelles générations de jeunes ouvriers, je devrais dire de jeunes artistes, appelés à donner à cette grande industrie du Limousin un éclat toujours grandissant.

« A Toulouse, j'ai eu le spectacle de tout un ensemble d'institutions pleines de vie : des académies, des sociétés savantes, un Musée plein de richesses, un conservatoire de musique qui compte au premier rang, une École des Beaux-Arts qui a formé, depuis un demi-siècle, toute une pléiade de peintres et de sculpteurs qui font à Toulouse une couronne admirable et sont, en même temps, l'honneur de la France contemporaine. (*Applaudissements.*)

« Ce que nous ont montré le Centre et le Sud-Ouest, toutes les parties du pays le réalisent, chacune avec son tempérament particulier, toutes avec autant de force et de succès. Nous aurions pu continuer notre route; à l'Est, au Nord, à l'Ouest, comme au Midi, la même intensité de vie intellectuelle se rencontre.

« Qu'il s'agisse de Roubaix et de sa grande École des Arts industriels ou de Lille et de son Musée plein d'inestimables richesses; de Marseille et de ses œuvres économiques, ou de Montpellier, où, l'année dernière, nous avons admiré une si belle floraison de la science française; de Bordeaux, de son théâtre, de sa Société philomathique, ou de Lyon, dont je ne puis énumérer les œuvres nombreuses, où s'associent si étroitement les intérêts de l'art pur et ceux de l'art industriel; sur tous les points de la France, dans chaque ville, nous aurions constaté la présence de groupes d'hommes actifs, dévoués, instruits, passionnés pour toutes les choses de l'esprit, et sentant qu'il y a pour chaque citoyen, dans chaque ville, un devoir envers la patrie tout entière, s'efforçant de s'acquitter de son devoir et sachant y parvenir. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, je ne veux ajouter qu'un mot sur ce voyage; il nous a donné un spectacle qui nous a profondément ému et qui demeure inoubliable, — permettez au Ministre de la République de le rappeler ici; — c'est celui de l'enthousiasme avec lequel toutes les populations de nos départements ont acclamé celui qui préside aux destinées de la République et marqué aussi leur attachement passionné pour les institutions de liberté qu'il représente et qu'il défend. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, si nous avons vu sur tous les points du territoire français des groupes travaillant chacun chez soi — et non pas chacun pour soi — à l'œuvre commune, il est bon, au retour de ce voyage, de trouver ainsi réunis ceux qui sont dispersés pendant le reste de l'année.

« Cette décentralisation scientifique, artistique, en un mot, cette décentralisation intellectuelle, n'a pas seulement pour effet de répandre la vie sur toute la surface de la France; toutes ces forces sont coordonnées, toutes ces pensées tendent vers un but commun. Et c'est ici qu'une fois par an les résultats de tous ces efforts divers se centralisent et se mesurent. Ce jour-là, tous mettent en commun ce qu'ils ont fait pendant l'année, ils s'entendent, se retrouvent, reconnaissent le progrès accompli par chacun d'eux. Ce sont les assises annuelles de la science française : elle y peut prendre conscience de son développement et de sa grandeur. (*Applaudissements.*)

« Il n'y aurait pas d'autre profit à ces réunions qu'elles seraient encore très utiles pour le bien général. Mais il me semble qu'en même temps que la France savante fait ici, pour ainsi dire, son examen de conscience annuel, un bénéfice plus général encore et plus élevé résulte de vos délibérations.

« La science moderne, en effet, revêt de plus en plus ce double caractère d'étendre à l'infini le champ de ses recherches et d'exiger, sur chacun des points de ce champ de recherches, une étude plus minutieuse, plus approfondie et plus précise. Si bien que, pour ces deux causes, le savant sent lui échapper de plus en plus la connaissance générale de la science elle-même; il est, d'une part, au milieu d'un domaine plus étendu, plus vaste, dont il n'aperçoit pas les limites dernières, et, d'autre part, il est plus spécialement courbé sur le point de ce domaine qu'il s'est donné la tâche de défricher.

« Eh bien, il ne faut pas que cette spécialisation des efforts, qui est la condition même du travail scientifique moderne, tourne à la spécialisation des esprits; il faut que chaque savant, au delà des limites de la province qu'il cultive, ait toujours une vue étendue de l'ensemble du domaine scientifique. (*Applaudissements.*) Il faut que chaque découverte nouvelle produise ce double résultat : que celui qui la fait sache, au moment même où il la produit, quelle place cette découverte va prendre dans l'ensemble des connaissances, et, en même temps, que les autres savants, au moment où cette découverte apparaît, sachent quel rôle elle va jouer dans l'ensemble des connaissances et dans quelle mesure elle va pouvoir modifier la conception générale que les hommes se font du monde.

« Les réunions comme les vôtres contribuent grandement à ce résultat. C'est ainsi, en effet, que chacun peut apporter sa pierre à l'édifice commun, et c'est ainsi que chacun des progrès de l'analyse particulière dans chaque science vient contribuer au progrès de la synthèse générale.

« Messieurs, c'est la seconde fois qu'il m'est donné de présider le Congrès des Sociétés savantes, et j'en éprouve une émotion profonde. Le ministre de l'Instruction publique ne peut avoir de tâche plus haute : car les deux idées qui sont présentes à nos esprits pendant cette séance, qui nous dominent et nous inspirent, c'est l'unité de la patrie et l'unité de la science. » (*Applaudissements répétés.*)

M. Charmes, directeur du Secrétariat, a donné lecture du décret et des arrêtés ministériels conférant des distinctions dans l'ordre de la Légion d'honneur et des palmes d'officier de l'Instruction publique et d'officier d'Académie.

Officier de l'Instruction publique nommé sur la présentation du Comité.

(Arrêté du 27 mai 1891.)

M. Denais (Joseph), collaborateur de l'Inventaire général des richesses d'Art de la France.

Officier d'Académie nommé sur la présentation du Comité.

(Arrêté du 27 mai 1891.)

M. Momméja (Jules), de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, à Caussade (Tarn-et-Garonne)[1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste complète des distinctions honorifiques accordées sur la présentation du Comité depuis sa création.

LECTURES

ET

COMMUNICATIONS

I

LE MUSÉE D'ANTIQUITÉS D'ANGERS

INSTALLATIONS SUCCESSIVES DU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE D'ANGERS, LA SALLE SAINT-JEAN, AVEC LA NOTICE DE DEUX MONUMENTS QUI Y SONT CONSERVÉS, UNE PORTE EN BOIS SCULPTÉ, A PANNEAUX A PERSONNAGES, ET UNE MONSTRANCE D'ORFÈVRERIE.

La plus grande partie, sinon la totalité des Musées de peinture de la province date, comme première origine, de la Révolution et du commencement de ce siècle. Les Musées archéologiques y sont à la fois plus rares et plus récents. Le Musée archéologique d'Angers, dont j'ai l'honneur d'être le directeur et le conservateur depuis son origine, est dans ce cas. Il est même, quoique de peu, antérieur au Musée archéologique de Paris, et par là, au moins, n'est pas fait à sa suite et à son imitation.

En effet, la collection Du Sommerard, qui est le noyau du Musée de Cluny, n'a été acquise par l'État qu'en 1843; la création de celui d'Angers date de 1841.

Dans la préface des deux catalogues que j'en ai imprimés, j'ai eu occasion de parler de ses installations successives; permettez-moi de les rappeler.

La fondation date d'un arrêté du 24 avril 1841, pris par le maire d'Angers, M. Farran; c'est au concours de l'un de ses adjoints, M. Guillory aîné, alors président de la Société industrielle, c'est à celui de la Commission archéologique de Maine-et-Loire, section de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers, que nos efforts communs ont dû de réussir, et, après avoir commencé, d'enrichir ce nouveau Musée, qui a pris rapidement de l'importance.

Il s'établit d'abord à côté et comme à l'ombre du Musée de peinture dans le logis Barrauld, l'hôtel de l'ancien maire d'Angers qui

date de la fin du quinzième siècle, et où le Musée de peinture était depuis 1807. La nouvelle collection s'y trouvait au premier étage, dans un local occupé aujourd'hui par la Section minéralogique du cabinet d'histoire naturelle, et y demeura jusqu'en 1851. A ce moment, par suite de nouveaux projets, tous les objets anciens recueillis depuis dix ans furent provisoirement déposés dans des magasins spéciaux ; ils y restèrent jusqu'au mois de novembre 1854. C'est alors qu'ils furent placés près de la galerie David, dans deux salles qu'ils occupèrent pendant vingt années, sauf l'interruption, au commencement de 1871, causée par la nouvelle de l'approche des Prussiens. Tout fut emballé dans des caisses, qui furent descendues dans les caves du logis Barrauld ; les Prussiens n'étant pas arrivés jusqu'à Angers, on procéda au réemménagement, qui fut plus long. Une salle, au fond du jardin de l'École supérieure, dans les anciens bâtiments de Saint-Éloi, servit quelque temps d'annexe au Musée d'antiquités. Une autre annexe bien plus importante est sur la rive gauche de la Maine, rue Toussaint, dans l'enceinte des ruines de l'ancienne église de ce nom. Ce fut là qu'on mit, dès 1843, les gros objets de pierre, sarcophages, cercueils, épitaphes, fragments d'architecture, qui pouvaient se conserver en plein air. Cette destination empêcha même la destruction de ces belles ruines, sur l'emplacement desquelles on voulait alors faire passer une rue.

C'est pendant que le Musée était au logis Barrauld que parut, en 1868, le premier livret, sous le titre d'*Inventaire raisonné des principaux objets du Musée des antiquités d'Angers* (in-8° de XVI et 176 p.). Il était composé de 938 numéros.

Mais, l'espace manquant absolument, il fallut bien penser à trouver à notre Musée un local où il pût être mis mieux en valeur et avoir la possibilité de se développer. On hésita si on le garderait dans la ville, en le mettant dans le charmant logis Pincé, ou si on lui affecterait la grande salle de l'ancien hôpital Saint-Jean.

Ce ne fut pas sans peine qu'on arriva à cette dernière solution. L'administration de la Guerre y prétendit un moment, mais la municipalité d'Angers, aidée et soutenue par le concours du Ministère de l'Instruction publique, obtint de prendre possession, le 29 novembre 1874, de la grande salle de l'hôpital Saint-Jean. C'est là où est notre Musée, là qu'il doit rester et où il doit se développer encore, en séparant, entre autres améliorations, les

moulages, d'ailleurs si importants, des monuments originaux.

Le second livret, publié en 1884, est naturellement plus considérable et plus détaillé que le premier. C'est presque un gros volume, de 595 pages et de 3,296 numéros.

Je n'ai pas à parler ici du détail des monuments de tout genre recueillis au Musée archéologique d'Angers. Permettez-moi de dire quelques mots sur le monument lui-même où il est maintenant si heureusement installé.

Au nord-ouest d'Angers, sur une colline de la rive droite de la Maine, se voient quelques rochers, coupés de filets d'eau, sources naturelles qui descendent sous terre vers la rivière, du côté de l'est. En cet espace, autrefois désert, la charité angevine de nos comtes Plantagenets bâtit, pour les déshérités de la fortune, de vastes constructions, où ces malheureux étaient qualifiés de *nos seigneurs les pauvres : Dominis nostris pauperibus*. Nos seigneurs les pauvres ! Mots honnêtes et charmants, pour rappeler aux heureux du monde l'égalité devant Dieu.

L'architecture s'en ressentit ; de la fin du douzième siècle au premier tiers du treizième, elle inspira les diverses parties de cette immense construction, à ce point qu'on peut admirer, de nos jours encore, ses profondes caves, ses greniers, non moins vastes, qui eussent, tous, fait honneur à l'architecture de n'importe quel temps et de n'importe quel pays.

Et le cloître roman, qui doit dater de 1153 à 1155, comme il est élégant, malgré l'antiquité de son architecture !

Et la légèreté qu'on remarque, bien que difficilement, dans ses arcades de la *Renaissance*, vers le sud-ouest, comme on sent que le célèbre architecte du seizième siècle nous y a laissé sa trace ! je veux nommer Jean de Lespine, Angevin.

Chaque siècle a su apporter ici sa pierre : dames du Ronceray, évêques d'Angers et surtout nos grands comtes d'Anjou, les Plantagenets.

Sous Guillaume de Chemillé, après que le précédent évêque d'Angers, Raoul de Beaumont, eut dédié une chapelle à saint Jean l'Évangéliste, la règle de Saint-Augustin s'implanta, durant près de six siècles, sous les magnifiques voûtes de la grande salle Saint-Jean.

Cette grande salle, toute pleine encore des souvenirs charitables

du fameux comte d'Anjou, Henri II, roi d'Angleterre, est un rectangle qui n'a pas moins, en œuvre, de treize cent cinquante mètres superficiels, divisés en trois nefs, par quatorze colonnes médianes et par vingt-deux colonnes engagées. Ces trente-six fûts, à bases et chapiteaux simples, soutiennent vingt-quatre voûtes du commencement du treizième siècle (style Plantagenet), hautes d'environ douze mètres sous clef.

A ces vingt-quatre voûtes ogivales correspondent autant de travées, qui ont abrité, pendant plus de six siècles, des centaines de lits, où des milliers et des milliers de souffrants trouvèrent asile.

Elle est, du reste, l'une des constructions hospitalières élevées par Henri II en expiation du meurtre de Thomas Becket; la seconde est l'admirable nef de la salle de Notre-Dame de Coeffort au Mans, maintenant comprise dans la caserne de cavalerie; la troisième serait celle de l'ancien Hôtel-Dieu de Caen, qui n'existe plus, et sur la beauté de laquelle ont insisté les anciens annalistes caennais.

Cette magnifique salle Saint-Jean a mérité de servir de point de comparaison aux savantes recherches du docte Parker, auteur d'un beau travail *Sur les progrès de l'architecture en Angleterre et en France :*

« L'Hôpital d'Angers, dit-il, me semble être l'édifice du style le « plus avancé de son époque. La voûte avec ses arceaux est remar- « quablement belle; elle a une ressemblance parfaite avec le style « anglais primitif. L'observation de M. Viollet-le-Duc qu'il y eut, « à toutes les époques, un élément byzantin dans le gothique « anglais provenant de l'Anjou, me paraît bien fondée.

« Il existe, continue M. Parker, dans cette province, une classe « particulière d'édifices que les antiquaires français (il aurait dû « dire angevins) désignent sous le nom de *style Plantagenet*, et, « quoique ce style ne soit pas anglais, il paraît avoir beaucoup « servi à l'instruction des architectes de la Grande-Bretagne [1]. »

Ailleurs, le même savant s'exprime ainsi :

« Nous rencontrons dans le style de l'Anjou un curieux mélange « de byzantin et de roman; ses voûtes *domicales* participent beau- « coup du caractère byzantin. »

[1] *Répertoire archéologique de l'Anjou*, année 1860, p. 189-190.

Plus loin, M. Parker ajoute : « Il me paraît qu'il y a plusieurs « raisons de penser que le style gothique anglais a son origine en « Anjou. »

Notre grande salle du Musée Saint-Jean n'est pas sans posséder autre chose d'intéressant; ce sont *des croix peintes à double traverse*. On sait, en effet, qu'à l'origine la plupart des Religieux orientaux portaient cette forme de croix [1], qui était aussi celle de plusieurs vraies croix, notamment de Baugé, de la Roche-Foulques, etc.

Les sceaux de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem ont tous la croix *à double traverse*[2]. Rapprochant ces croix de la teneur de trois lettres à MM. les administrateurs des hospices d'Angers, par feu M. Paul Marchegay, nous y voyons que les *Hospitaliers de Jérusalem*, ailleurs qualifiés, par Péan de la Tuilerie, de Chevaliers du Temple, qui résidaient à Angers, dans un angle formé par les rues Saint-Blaise et de l'Hôpital, s'étaient emparés de l'Aumônerie de Saint-Jean antérieurement à l'an 1200; qu'ils l'avaient possédée en paix et n'avaient cru devoir y renoncer qu'au mois de novembre 1232. Or cette possession plus que trentenaire répond parfaitement au premier tiers du treizième siècle, époque à laquelle se réfère le style de la construction de nos voûtes. De là une grande présomption qu'elles commencèrent à être bâties sous les Hospitaliers de Jérusalem.

Peut-être y aurait-il une autre manière d'expliquer la présence *de nos croix peintes la plupart à double traverse*.

A propos de ces croix, M. l'abbé Esprit Le Louet nous écrivait de Rome, en date du 5 août 1883, cette intéressante note :

« Ces croix à double traverse, fort rares dans les hôpitaux de « France, mais assez communes dans ceux d'Italie, surtout dans « les États pontificaux, signifient que ces hôpitaux dépendaient ou « étaient sous la protection du Commandeur du Saint-Esprit du « premier hôpital de Rome. En y faisant bien attention, cela n'a « rien de surprenant, puisque les Papes ont dû, comme « Alexandre III[3], prendre cette œuvre sous leur protection. A « Rome, encore aujourd'hui, la croix à double branche est l'in-

[1] *Dictionnaire de Trévoux*, au mot *Croix*.
[2] Voir *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. XLI, p. 64-78.
[3] Alexandre III, pape, élu en 1159, mort en 1181.

« signe de l'hôpital du Saint-Esprit, mais on la retrouve sur toutes « les propriétés dudit hôpital, même dans ses vastes possessions de « la campagne romaine et jusque sur la casquette des infirmiers. Il « s'agirait de trouver, dans les Archives du Saint-Esprit de Rome, s'il « n'y a pas une bulle postérieure en faveur de l'hospice d'Angers. »

Et nous ajoutions en réponse : « Nous prions, instamment, M. l'abbé Le Louet de faire ses efforts pour découvrir cette bulle qui trancherait la question. »

Si, maintenant, revenant sur nos pas, nous rentrons sous le cloître roman de Saint-Jean, attachons-nous à examiner la curieuse porte de chêne historiée qui, durant plus de trois siècles, donna passage aux prêtres serviteurs de nos *seigneurs les pauvres* de l'hôpital. Elle a été sculptée à l'époque du règne de Louis XII, et appartient déjà à la Renaissance. Les niches où sont placées les figures des panneaux et qui sont formées d'une bande continue sans bases ni chapiteaux sont, dans le haut, arrondies en une courbe demi-circulaire.

On la voit reproduite dans le bel ouvrage : *Le Maine et l'Anjou*, avec une telle valeur artistique que l'archéologie nous a fait préférer le procédé de la photographie, à cause de sa fidélité absolue. La reproduction est même plus lisible et plus facile à comprendre que l'original même, car la finesse des détails a été altérée par le temps et se trouve masquée par la pénombre des pleins cintres en pierre de la fin du douzième siècle.

Quoi qu'il en soit, la porte en bois est d'un travail ingénieux. Sa hauteur n'a pas moins de 2^{m},90 et sa largeur moins de 1^{m},70. Neuf personnages, en trois bandes, en font l'ornement. Ils sont hauts chacun d'environ 80 centimètres. Des moulures droites, quatre perpendiculaires dans la hauteur et quatre dans la largeur, encadrent les neuf panneaux, dans chacun desquels est un personnage ; trois sont debout, deux à genoux et quatre assis. Leur relief est peu saillant, de manière à accuser l'unité et à ne pas rompre le plan du vantail.

La bande supérieure comprend trois figures ; au milieu le Sauveur, tête nue, vêtu d'une longue robe, une clef dans la main droite, livre ouvert dans la gauche, environné d'une gloire et debout sur un globe. La gloire paraît être composée de flammes ardentes, comme dit l'Écriture, pour en faire ses ministres. (*Ad Hebræos* VIII, 2.)

Le Sauveur tient de la droite une grande *clef* vers saint Pierre, qui est à sa gauche, mains jointes et à genoux, dans l'attitude de l'adoration et de la prière. Le livre que Jésus tient dans sa main gauche est par là du côté de saint Paul, agenouillé et serrant dans son bras gauche sa grande épée nue, la pointe en bas.

Saint Pierre et saint Paul sont à genoux, sur un terrain formé de pierres saillantes, à vives arêtes, et pouvant se rapporter à la Jérusalem céleste, bâtie avec *des pierres précieuses et vivantes*[1].

La bande centrale et la bande inférieure doivent se décrire en hauteur, par la raison qu'elles se divisent en deux parties, les deux saints superposés à gauche, et à droite les quatre Évangélistes. Ceci résulte de ce que ceux-ci composent et accusent un portillon, par lequel on passait le plus communément sans avoir à ouvrir la porte tout entière. Dans la partie gauche, au-dessous de saint Pierre, on voit saint Jean-Baptiste debout portant de sa main gauche l'agneau, posé à plat sur un livre relié, qui montre, du côté de la tranche, sa gouttière et son fermoir.

Au-desssous de saint Jean-Baptiste, saint Augustin debout, en costume d'évêque, mitré, ganté et crossé ; il bénit de sa main droite, au-dessus de laquelle un cœur enflammé, qui est son emblème : *Deus sagittat cor amantis ut adjuvet amantem, sagittat ut faciat amantem*[2]. Évidemment le saint Augustin de notre porte se réfère à l'introduction de sa Règle, donnée à l'hôpital Saint-Jean vers la fin du douzième siècle.

Les figures des quatre panneaux du portillon sont un peu plus petites que les autres, ce qui les distingue des autres et accuse leur solidarité ; ce sont les quatre Evangélistes ; ils tiennent sur un de leurs genoux relevés le *volumen* déroulé de leur *Évangile*. Trois d'entre eux tiennent de la main droite le style avec lequel ils l'écrivent : Saint Jean un pied sur son aigle ;

Saint Matthieu, au pied duquel est son emblème, un petit ange ailé, en robe et tenant un phylactère ;

Saint Luc, le pied sur la tête de son bœuf ; il ne tient pas de style, et montre de la main gauche son *volumen* qu'il tient de la main droite ;

[1] *Anniversaire de la dédicace des églises*, p. 599.
[2] Saint Augustin, *Enarr. in Psalm.* cxix.

Saint Marc, un pied sur la tête de son lion; il tient son style de sa main droite.

Le second monument dont nous voulons vous entretenir est d'une autre nature. C'est un ostensoir en cuivre doré, provenant du cabinet de feu M. Toussaint Grille[1]. Il fut acquis en 1851 par la ville d'Angers et classé sous le numéro 294 de notre Inventaire imprimé en 1868. (N. 49, 2e édit., ann. 1884.)

Cette monstrance, haute de 30 centimètres, se divise en deux parties.

Le pied, dont les ornements sont estampés, s'épanouit en six divisions ornées de feuillages; on y remarque, dans trois lobes, le monogramme du Christ JHS. Au-dessus de la portion étroite où se mettent les doigts pour porter la monstrance ou la tenir, la tige est garnie de six saillies rondes, dont la face antérieure est fermée par un petit émail rond avec une tête d'homme, détachée en blanc sur un fond sombre.

La partie supérieure est le corps de la monstrance, formée d'un édicule carré avec deux grands côtés latéraux, étroits et tous deux d'une ouverture ronde, pratiquée au centre d'une plaque argentée, décorée d'un quadrillage en damier, dont les cases sont alternativement nues ou striées. Aux coins, quatre pilastres d'angles sommés de pinacles droits; le haut des deux grandes faces est terminé par une arcature peu élevée et encore légèrement gothique comme souvenir; sur sa pointe un pinacle un peu plus fort, ce qui porte leur nombre à six. Enfin, au centre du toit, s'élève une croix de cuivre doré avec la figure du Christ.

Enfin, sous la bordure hexagonale du pédoncule, on lit, en belles majuscules romaines, cette inscription, visible seulement quand on retourne et qu'on renverse la monstrance, et nécessairement invisible quand la monstrance est posée ou tenue dans sa situation naturelle :

ECCLESIA DE BVCINAGO. 1566 = ARCHANGELVS SCARPINVS RECTOR.

Elle est énigmatique de deux façons. Si elle donne la date de l'objet, il s'ensuivrait que, dans la seconde moitié du seizième siècle, et quel que soit le pays de sa fabrication, on s'appliquait encore à conserver quelque chose de la tradition gothique. Or, rien

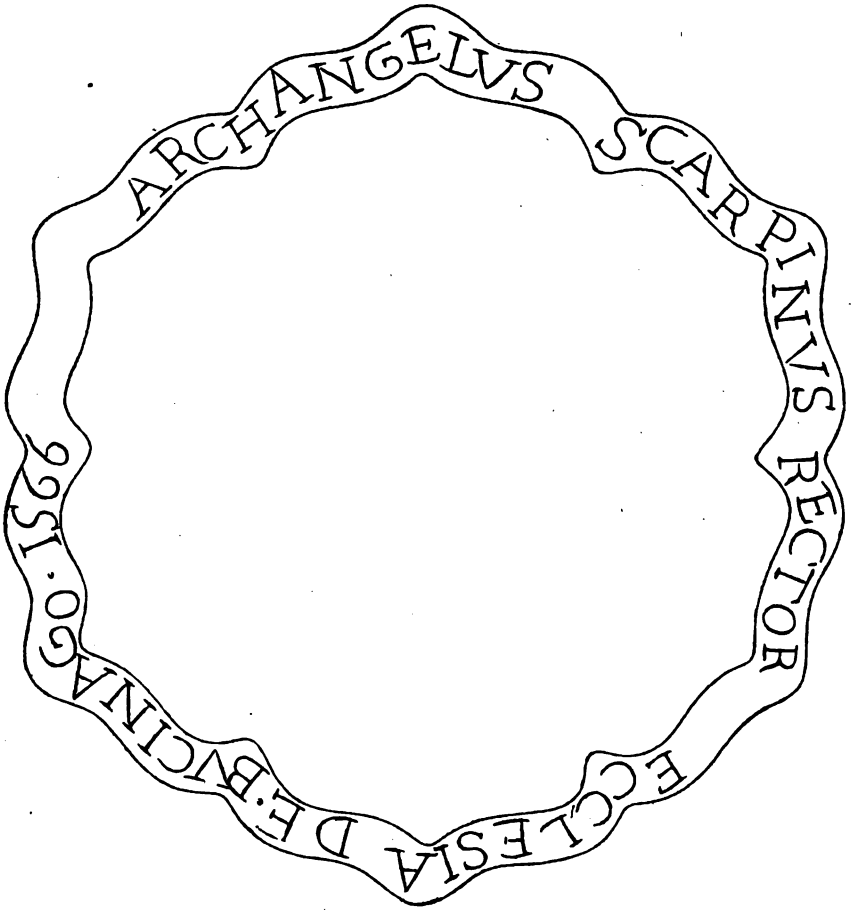
[1] Catalogue de sa vente, n° 278. — Voir ci-contre, planche I.

Planche I. Page 80

MONSTRANCE EN CUIVRE DORÉ

DU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE D'ANGERS

n'est moins vraisemblable. A cette époque, le goût gothique disparu était entièrement remplacé par un nouveau. De plus, la place de l'inscription est bien singulière. Si elle était contemporaine de la fabrication, il eût été si simple, et c'était un usage



habituel, de la mettre d'une façon visible et d'en faire entrer le motif dans l'ornementation. Le goût de l'objet et la forme plus récente des lettres sont contradictoires. C'est donc une addition postérieure, et, comme il n'y avait plus de place pour la mettre à un endroit apparent, on a profité de la nudité de la bordure du dessous pour l'y graver. C'est la marque de la donation d'un

objet plus ancien, et qui n'a fait partie du mobilier de l'église qu'à partir de 1566. Le travail est bien antérieur; il ne peut être que de la fin du quinzième siècle ou de l'extrême commencement du seizième. Si l'amortissement de l'arc a encore quelque chose de gothique, c'est bien faiblement et presque avec la volonté d'en avoir le moins possible; les croisillons de la croix sont coupés par une ligne diagonale, et cette fantaisie n'a plus rien de la sévérité antérieure. De plus, la forme carrée, et l'intention évidente de simplifier le plan et de supprimer les saillies et les ressauts pour le maintenir dans une forme plate, et aussi le style des petits émaux, sentent l'Italie bien plus que la France. On va voir que l'inscription est italienne.

Pensant que cette monstrance pouvait provenir soit d'une église de l'Anjou, soit d'une contrée voisine, on avait proposé, ne trouvant pas de nom de localité angevine qui s'y rapportât, ceux de Buzençais, présentement chef-lieu d'un canton du département de l'Indre, ou Buzancy, chef-lieu d'un canton du département des Ardennes, ce qui s'éloignerait encore plus de la région; mais la terminaison en *agus* ou en *agum* ne concorde pas avec les finales *çais* et *cy*.

De plus, le nom du donateur paraît bien peu français. *Archange* est en France un prénom plus que rare, et *Scarpin* n'est pas non plus un nom de famille sonnant d'une façon qui nous soit familière. Au contraire, *Arcangelo Scarpino*, ou *Scarpini*, est en italien parfaitement naturel et par là beaucoup plus satisfaisant. L'appellation de *Rector*, au sens de *Curé*, se trouve bien aussi en France, mais elle n'y est pas habituelle et de style comme en Italie. De plus, il existe dans le royaume de Naples deux gros bourgs dont les noms sont bien voisins de *Bucinagus* ou de *Bucinagum*. L'un est *Buccino* dans l'ancienne Principauté citérieure, et l'autre *Bucchianico*, dans l'Abruzze citérieure, au sud-est de Chieti. Tous deux sont possibles, mais surtout le second; *ico* et *igo* sont bien voisins et peuvent bien facilement se substituer l'un à l'autre.

La démonstration serait complète si nous connaissions la suite de ses curés, et si nous y trouvions Arcangelo Scarpino; mais, l'*Italia sacra* d'Ughelli ne donnant pas plus les paroisses que ne fait notre *Gallia christiana*, nous n'avons pas de moyens de vérification, et la recherche serait peut-être même difficile à Naples. Mais

trouvât-on quelque autre localité plus petite dont le nom conviendrait encore mieux, il est bien probable, l'objet étant italien, qu'il vient du *Regno*, comme on appelait le royaume de Naples. Si la collection de M. Grille avait recueilli beaucoup d'objets dans son pays, elle n'en avait pas moins d'autres et en grand nombre, achetés à Paris ou provenant d'Italie. Ce sera probablement un amateur, un brocanteur, ou même, au moment de l'expédition de Championnet, quelque Français attaché à l'armée, qui aura trouvé à l'acheter et l'aura rapporté en France. La provenance italienne rend donc la monstrance du Musée de l'Hôpital plus rare et plus curieuse.

Je ne terminerai pas ce Mémoire sans ajouter que, grâce à nos élégantes voûtes de la grande salle Saint-Jean, la nef et ses travées semblent avoir été construites pour l'aménagement, siècle par siècle, de nos collections, et c'est ainsi que notre vaste édifice, naguère *hôpital*, n'a pas trop changé de destination, puisque, après avoir durant plus de six siècles abrité les souffrants, il abrite, aujourd'hui, les épaves du passé, épaves si nombreuses qu'il faut croire que nos murs pourront, un jour, s'élargir selon le désir du docteur Guignard, maire d'Angers, qui, sans troubler le respect que l'on doit à nos vieux monuments historiques, prononça publiquement, après l'inauguration de l'hôtel de Pincé, le 1er juillet 1889, ces paroles que je me fais un devoir de reproduire :

« Il ne reste plus, maintenant », a-t-il dit, « qu'à réunir les « greniers Saint-Jean au Musée, pour compléter ce merveilleux « ensemble, dont tous les archéologues et tous les érudits ont « souvent admiré la superbe unité artistique[1]. »

GODARD-FAULTRIER,

Directeur du Musée Saint-Jean d'Angers, Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, officier de l'Instruction publique.

[1] Sur la demande de M. Godard-Faultrier, un conservateur adjoint, M. Auguste Michel, a été nommé en mars 1881 par M. Jules Guitton, alors maire d'Angers. (*Inventaire des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils*, t. III, p. 298.) Le 14 décembre 1880, une Commission de contrôle et de surveillance avait été établie. Cette Commission, dont les réunions sont mensuelles, n'a cessé de fonctionner jusqu'à ce jour.

II

LE POTIER NIMOIS SIJALON OU SIGALON

SON ATELIER DE CÉRAMIQUE AU SEIZIÈME SIÈCLE

Antoine *Sijalon* ou *Sigalon*[1], dont l'œuvre a été mise en relief par l'Exposition rétrospective du Trocadéro (1889), pour être inférieur à son contemporain Bernard Palissy, n'en mérite pas moins une place dans l'histoire de la céramique. S'il faut laisser aux critiques d'Art le soin de rendre justice à ses efforts, il nous incombe de faciliter leur tâche en faisant connaître les difficultés qu'il a eu à surmonter. Tel est l'objet de cette note, qui sera moins un éloge qu'une courte biographie.

C'est à trois lieues de Nîmes et au village de Bellegarde qu'est né, vers 1524, Antoine Sijalon. Son enfance fut triste, moins parce qu'elle ignora les douceurs de l'aisance que parce qu'elle fut prématurément sevrée des joies de la famille. Le père, Jean Sijalon, qui exerçait la profession de laboureur, mourut jeune, léguant à ses deux enfants quelques lopins de terre : quant à la mère, à la fin du veuvage, elle se remaria à Pierre Villar et semble avoir délaissé les enfants du premier lit. Jean, l'aîné, fut mis chez le rentier du prieuré; quant au cadet, on le plaça chez un potier de terre de notre cité. Suivant toute vraisemblance, il fut confié à Pierre *Paris*, qui était originaire de Bellegarde; mais ce point reste encore à démontrer, car s'il a été relevé force brevets d'apprentissage relatifs à cette époque, il n'a pas été trouvé celui qui eût été le bienvenu.

A sa sortie d'apprentissage qui, suivant les us et coutumes, dut être long, Sijalon leva boutique, et fut autorisé, le 25 avril 1548,

[1] J'ai dû respecter l'orthographe adoptée par le potier, qui a constamment écrit son nom avec un *j*; mais les notaires dans leurs transcriptions remplacent le *j* par un *g*; il n'y a pas d'exception à cette coutume. Les deux orthographes sont donc également acceptables.

par les consuls « à caver et prendre terre par tout le terroir de Nismes et aultres choses nécessayres pour fere toutes vaisselles et postz de terre, tuyles, mahons et autres ouvraiges de son mestier [1] ». En même temps, par une mesure assez fréquente à cette époque, afin de venir en aide à ses débuts, il était exempté de taille durant cinq ans. Ce n'était pas sans besoin, car l'installation de la boutique avait épuisé les dernières ressources du potier. Un an après (2 avril 1549), il épousa Catherine Pastoret, sœur cadette de la femme de son ancien patron; mais s'il devait trouver dans cette union le bonheur domestique, il n'y rencontra pas la fortune, car la dot se réduisait à vingt-cinq livres.

Ce mariage inaugura une vie nouvelle. En vue des charges qui lui incombent et de la famille à venir, Sijalon sent l'ambition s'éveiller en lui et est poussé à rompre avec les antiques traditions. La vue de poteries acquises au grand marché de Pise lui a suggéré l'idée de les imiter. C'est à cette fin qu'il se livre à des essais répétés et voit à la longue sa persévérance récompensée. Sa réussite est telle que de nos jours des juges compétents ont cru sorties « d'un atelier d'Urbino, de Castel-Durante peut-être [2] », des pièces fabriquées aux dernières années de sa vie.

Les premiers essais avaient-ils un caractère identique? On l'ignore. Tout ce qui peut être affirmé avec certitude, c'est que son entreprise fut encouragée par tous les gens éclairés. Le clergé ne fut pas le moins empressé et fit une propagande active en faveur de la faïence nimoise. La plus ancienne quittance concerne un maître apothicaire de Toulouse, frère du chanoine Ambroise Blanchon [3]. Enfin le 17 novembre 1557 il est payé dix livres au potier « pour la vaisselle de terre que le Chapitre a donnée à M. de Villeneuve, conseiller du Grand Conseil [4] ».

Concurremment, de nombreux actes viennent attester la prospérité croissante du potier. A l'inverse de ses confrères Pierre Paris et Domergue de Canubin, qui ont peine à lier les deux bouts,

[1] Archives municipales, FF 13, f° 145.

[2] *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1889, article de M. Alfred Darcel.

[3] Le 26 septembre 1554, Hugues Blanchon paye 32 livres à Antoine Sijalon, « en déduction de plus grand somme que luy devoit, ainsi qu'a dict, pour raison de certains pots de terre que luy auroit faicts de son mandement ». (J. Mombel, f° 136, étude de Me Degors.)

[4] Archives départementales, G, 587. Dépenses du Chapitre pour l'année 1557.

Sijalon ignore la gêne et entasse bénéfices sur bénéfices. Il est le client de plusieurs notaires, et en homme avisé varie ses placements. Il prête sur hypothèques; il achète maisons, terres et vignes, tantôt à Nîmes, tantôt à Bellegarde, son pays d'origine [1].

Avec l'année 1567, cette prospérité s'arrête, non que le talent du céramiste ait décliné, mais parce que les événements survenus ont mis les acheteurs en grève. Avec les passions religieuses, la cité n'est plus ce qu'elle était; les denrées de première nécessité ont renchéri. La fabrique du faubourg de la *Carretarié* ne devait plus se rouvrir. En effet, par ordre des *Messieurs de la direction*, elle fut, en 1572, démolie de fond en comble.

Ce désastre ne tarda pas à être réparé, et dès que l'horizon politique s'éclaircit, Sijalon reprit courageusement son œuvre. Rendu prudent par sa mésaventure, il se réfugie derrière les remparts, et bien que propriétaire à la rue de la Colonne, il installe son atelier dans une maison, sise rue Saint-Marc, appartenant au conseiller Pierre Rogier.

D'après les détails fournis par la police [2], la fabrique est aménagée sur un assez grand pied. Le conseiller lui cède « la commodité du jardin où est le puits tournoyant », le four qu'il devra construire à ses frais, les tabliers du jardin qui sont au midi; trois grandes pièces au rez-de-chaussée, et quatre pièces au premier étage. En retour, Sijalon devra payer 24 livres en argent et livrer chaque année, savoir : « douze oulles de terre; deux dourques (cruches) pour tenir eau; quatre cassoles; trois béringuières (bassins de chaise percée); deux abreuvoirs de pigeons; deux pots pour l'huile fricte. » Outre cette poterie grossière, il devra fournir « *deux copes* (*coupes*) *en façon de Pize, figurées et à façon d'argent, avec couvercle, pour tenir beurre; deux aiguières en façon de Pize, et un bassin de mesme façon, de l'ouvrage et peinture que ledit Sigalon vouldra* ».

L'atelier de la rue Saint-Marc, qui a été la dernière étape du potier, — il mourra dans cette maison, le 22 avril 1590, — ne semble pas avoir eu l'activité de celui de la rue de la *Carretarié*.

[1] Les achats de Sijalon se trouvent chez Guillaume Duchamp, Jean Ménard, Pierre Poreau, Antoine Sabatier, etc., etc. Son avoir initial se réduisait à peu de chose, puisque 60 livres lui suffirent pour racheter les biens de son frère aîné.

[2] Antoine Sabatier. Minutes de 1573, f° 320, étude de Me Grill.

Les lieux et l'artiste ont changé, et la production s'en ressent au point de vue de la qualité et de la quantité. Si les acheteurs sont moindres qu'autrefois, l'artiste a perdu le brio, le faire de la jeunesse; quoiqu'il confine à la cinquantaine tout au plus, les secousses morales qu'il a subies, l'agitation fébrile au milieu de laquelle il a vécu, l'ont vieilli avant l'heure. Il n'a plus la sûreté de main d'autrefois, et s'il applique l'émail à base d'étain, il peint et décore avec une moindre habileté les pièces qui sortent de son tour. En un mot, loin de grandir, son talent décroît.

Ces défauts, sensibles au critique d'Art, ne sont pour rien dans la conduite de l'acheteur; s'il se tient à l'écart, s'il afflue moins que par le passé, c'est qu'il se ressent des coups que les pillages et dévastations ont portés à sa fortune. Les maîtres apothicaires, qui ont de tout temps serré leurs drogues dans des vases ornés, semblent avoir été pour Sijalon des clients plus fidèles. Du moins, le dernier marché qui a été relevé concerne un individu de cette profession. Il s'agit d'un apothicaire d'Avignon, Me Baltazar Olivier, qui, après avoir donné 9 livres d'arrhes, lui compte 73 livres 14 sols pour remise à un muletier, qu'il a envoyé tout exprès, de :

« Troys douzaines et demie *cabrettes,* avec leur couvercle, trois douzaines et demie grands pots pour compositions, avec leur couvercle, à raison de sept livres la douzaine;

« Deux douzaines de pots moyens, avec leur couvercle, à raison de trois livres et demie la douzaine;

« Trois douzaines pots pour pilules, avec leur couvercle, à raison de quatre livres la douzaine;

« Six coupes de *monstre* à vingt-quatre sols pièce;

« Trois dourques pour confitures, à cinquante sols pièce [1]. »

On ne saurait dire si cette commande fut la dernière œuvre d'importance exécutée par Sijalon; mais il est certain que si la décadence physique ne fait que commencer, il n'est plus, au point de vue de la céramique, que l'ombre de lui-même. Le découragement a gagné ce dernier survivant d'une génération qui aima l'Art pour l'Art. Il n'a pas d'héritier direct, et parmi les nombreux enfants de son beau-frère, il ne s'en trouve aucun qui puisse recueillir son héritage tout entier. Jean *Favières,* qui épouse,

[1] Sabatier. Minutes de 1585, f° 185.

en 1578, l'aînée de ses nièces; Jacob *Paris*, l'aîné de ses neveux, n'ont pas répondu aux espérances qu'il avait mises en eux et resteront de modestes potiers. Sera-t-il plus heureux avec Isaac et Pierre *Paris?* Il semble s'être bercé de cet espoir, puisqu'il leur lègue « tous les ustils, *receptes de coleurs* et autres choses servants à son estat de potier de terre[1] ».

Ce testament, dicté le 21 avril 1590, à la veille de sa mort, achève de peindre Antoine Sijalon. Son caractère bon et affectueux s'y montre à chaque ligne. Il n'oublie personne, et les pauvres qui sont au premier rang reçoivent trente livres, tout comme une sœur de sa femme, mariée à Beaucaire. Les neveux et nièces sont gratifiés de dons encore plus considérables. Un neveu par alliance, Jacques Bongrand, en plus des cent livres léguées à sa femme, a, durant quatre ans, les revenus d'une maison. Enfin, les héritiers universels sont sa veuve et sa belle-sœur, la veuve de Pierre Paris.

Les libéralités de Sijalon ne sont pas seules à attester sa fortune; le compoix de l'année 1592 en fournit une preuve indirecte. Tandis que Jean Favières et les hoirs Pierre Paris, dont deux membres sont potiers, payent réunis huit livres en tout, la succession du céramiste doit acquitter TRENTE ET UNE LIVRES à l'exacteur. Les biens de Bellegarde ne sont pas moins considérables. En l'an 1585, il avait été premier consul de ce lieu, et l'année de sa mort, en sa qualité de fort contribuable, il était chargé de lever les tailles de ce village.

Quant à l'œuvre du plus ancien de nos faïenciers, elle n'a laissé d'autres traces que celles qui viennent d'être rappelées. Sans doute, durant un siècle, les inventaires signalent chez des personnes riches des poteries qui semblent être sorties de ses mains, c'est-à-dire des assiettes et des plats *à la façon de Pise;* mais soit que les années en aient détruit les témoins, soit que l'amour de la nouveauté les ait fait reléguer au grenier ou dans les maisons de campagne, on cesse d'en parler au dix-huitième siècle, et l'on n'inscrit plus que des garniture de cheminées de diverses provenances, des services de faïence de Moustiers et de Montpellier.

Notre fin de siècle s'est montrée moins négligente. Elle a entre-

[1] François Ménard. Minutes de 1590, fol. 118.

pris et mené à bonne fin l'œuvre de réparation et de justice. En effet, au moment où l'Académie de Nîmes, fidèle à ses traditions, exhumait les documents qui viennent d'être relatés, des amateurs émérites recueillaient les épaves de l'œuvre de Sijalon et les soumettaient peu après aux regards des visiteurs de l'Exposition du Trocadéro. La vente à l'hôtel Drouot de la collection Tollin a montré le prix qu'on attachait à ses majoliques, puisqu'un plat s'est vendu 3,500 francs et une gourde 6,500 francs.

Ces pièces, qui sont devenues la propriété du duc de Dino, et la gourde possédée par le baron Gustave de Rothschild, ont beau ne pas être signées, elles offrent certains caractères qui dénotent une origine commune et permettent d'en préciser l'auteur. Toutes ne sont pas dépourvues d'indices : sur le plat, se trouve inscrit « Nismes 1582 », et il est logique d'en conclure que cette inscription n'est autre que le lieu et l'année de la fabrication [1]. Or, s'il y a à cette époque quatre potiers de terre à Nîmes, Antoine Sijalon est le seul qui soit en mesure d'entreprendre une œuvre semblable. Tout doute à cet égard est levé par les détails qui précèdent.

Quant à l'hypothèse d'un potier italien qui aurait fixé sa résidence à Nîmes, elle n'est pas seulement invraisemblable, elle est encore contredite par les faits. A l'inverse des Suisses qui sont assez nombreux, de 1570 à 1590, trois Italiens seulement ont élu domicile dans la cité; ce sont : Geoffrès Cenamy, originaire de Lucques (il vivait noblement et est qualifié gentilhomme dans les actes où il figure soit comme témoin, soit comme partie); Domergue Hongle, sorti de San Remo, exerçait la profession d'apothicaire, tandis que le dernier, Augustino Bottini, se livrait au commerce de la draperie. Voilà à quoi se réduit la colonie italienne, et partant il faut de toute nécessité attribuer à Sijalon, le potier nîmois, l'honneur des poteries qui ont été remarquées à l'Exposition du Trocadéro.

Docteur Albert Puech,
Membre de l'Académie de Nîmes.

[1] Certaines parties décoratives de ce plat donnent lieu de supposer qu'il a été fabriqué à destination d'une dame veuve et protestante. C'est une cordelière et sa devise : « Seigneur, nous avons spère (espoir) en toi. » Suivant toute probabilité, il avait été fait pour Pierrette Guy, veuve Bernard d'Arnaud Sgr de la Cassagne.

III

LES OEUVRES
DES MAITRES DE L'ÉCOLE FLAMANDE PRIMITIVE
CONSERVÉES EN ITALIE
ET DANS L'EST ET LE MIDI DE LA FRANCE

En 1888, la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements a bien voulu écouter avec bienveillance les notes que nous avions recueillies sur les peintures de quelques vieux maîtres flamands durant une excursion en Italie[1]. Ayant fait en 1890 et en 1891, dans la Péninsule et dans l'est et le midi de la France, deux nouveaux voyages dont le but principal était l'étude des objets d'Art attribués à l'École flamande primitive, nous croyons devoir encore communiquer, à la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, les notes tracées sur notre carnet de voyage, en présence des statues, des tableaux et des manuscrits enluminés, qui ont plus spécialement attiré notre attention. Ces notes ont été complétées, lorsque nous fûmes rentré de notre excursion, par l'étude de quelques questions d'Art, d'Histoire d'érudition qui peuvent s'y rattacher.

A Dijon, nous avons revu avec bonheur, au Musée et à l'ancienne Chartreuse, trois chefs-d'œuvre de la sculpture flamande : le tombeau de Philippe le Hardi, le portrait de ce duc avec celui de sa femme et le Puits de Moïse. Nous avons longuement décrit et étudié ces trois monuments dans notre *Histoire de l'Art* publiée en 1886[2]. Depuis lors trois savants écrivains s'en sont occupés : M. Bernard Prost, érudit archiviste et historien de l'Art, a établi, par un document découvert à Paris, que, dans l'exécution du tombeau de Phi-

[1] *Mémoires de la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1888. Paris, Plon, p. 797.

[2] C. Dehaisnes, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le quinzième siècle*. Lille, L. Quarré, 1886, 3 forts vol. gr. in-4°, fig., p. 503, 535.

lippe le Hardi, la part de Jean de Marville est moins considérable que nous l'avions cru, et que l'honneur en revient surtout aux deux Hollandais Nicolas Sluter et Nicolas Van der Werve [1]; M. Gonse, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, dit, dans le splendide ouvrage qu'il vient de publier sous le titre : *l'Art gothique*, que « le portrait du duc est une œuvre unique, de premier ordre et dont l'équivalent ne peut se rencontrer que sur les premiers sommets de l'Art, le *Pensiero* de Michel-Ange, le *Birague* de Germain Pilon, le *Monge* et le *Ney* de Rude », et il ajoute que « les statues du Puits de Moïse ont un accent de nature qui n'a été dépassé par aucun maître, une impitoyable sincérité qui ne nuit en rien à l'élévation de la pensée et à l'intensité du sentiment [2] »; M. Courajo, en des cours professés de 1886 à 1890 à l'École nationale du Louvre, s'est attaché tout spécialement à faire ressortir l'influence qu'ont exercée au quinzième siècle sur la sculpture française les trois monuments dont nous venons de parler et le tombeau de Jean Sans peur, reproduction enrichie du tombeau de Philippe le Hardi, qui se trouve aussi à Dijon et qui a eu pour auteurs l'Aragonais Jean de la Huertha et l'Avignonnais Antoine Le Moiturier. Nous admettons, dans leur ensemble, les théories exposées par le savant professeur de l'École du Louvre; mais nous ne pouvons être de son avis lorsqu'il donne aux monuments dont il vient d'être question le nom de « tombeaux bourguignons, de monuments de l'Art bourguignon », et à l'École qui les inspirés et exécutés « celui d'Art flamand ou bourguignon et même tout simplement le nom d'École de Bourgogne [3] ». Les chefs-d'œuvre érigés par ordre de Philippe le Hardi appartiennent à l'École flamande, à l'École purement flamande : il pourrait suffire, pour s'en convaincre, d'étudier leurs statues « toutes débordantes de vie, d'expression et de caractère », et dénotant, comme dit M. Gonse en parlant du Valenciennois Beauneveu, « une sorte de réalisme violent, impitoyable, à la flamande [4] »; mais on en trouve une

[1] Bernard Prost, *Bibliothèque de l'École des chartes*, année 1887, p. 302.

[2] L. Gonse, *l'Art gothique*. Paris, 1890, p. 442.

[3] L. Courajod, *les Origines de la Renaissance en France*. Paris, Champion, 1888, p. 42; *Jacques Morel, sculpteur bourguignon*. Paris, Lévy, 1885, p. 11; *Quelques monuments de la sculpture bourguignonne au quinzième siècle*, article publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, 2e semestre, p. 90.

[4] L. Gonse, *Ouvr. cité*, p. 436 et 442.

preuve indéniable dans les comptes du duc, par lesquels il est établi que Nicolas Sluter et Nicolas Van der Werve, qui ont dirigé et en partie exécuté les travaux, sont, ainsi que les vingt à trente sculpteurs à qui la partie artistique de ces monuments a été confiée, originaires des provinces des Pays-Bas, et qu'ils sont arrivés du Nord à Dijon, directement, sans avoir résidé en France [1]. Aucun artiste, Bourguignon d'origine, n'est cité comme ayant pris part aux travaux de quelque importance. Donner le nom de bourguignons à ces monuments et à leurs auteurs, c'est exprimer une idée inexacte, c'est introduire la confusion dans l'histoire de l'Art; sous ce nom, il n'y a aucune œuvre, aucun artiste qui appartienne à la Bourgogne. Aussi le judicieux archiviste dont nous avons déjà cité le nom, M. Bernard Prost, a-t-il demandé, avec non moins d'esprit que de logique, si l'École fondée à Dijon par Nicolas Sluter et Nicolas Van der Werve « est appelée bourguignonne parce qu'elle est représentée par deux Hollandais, un Aragonais et un Avignonnais [2] ».

Les peintures du Musée de Dijon les plus intéressantes pour l'histoire de l'École flamande primitive sont les deux panneaux peints à Ypres, de 1393 à 1403, par Melchior Broederlam, pour la Chartreuse de Philippe le Hardi. Déjà dans ces deux pages du prédécesseur des Van Eyck, l'École flamande se révèle : observation de la nature, vérité et parfois réalisme, dessin serré, coloris riche et clair annonçant Roger Van der Weyden plutôt que les Van Eyck, voilà les caractères de cette œuvre, qui est le point de départ de l'École flamande de peinture.

Le célèbre maître Roger Van der Weyden, dont nous venons de prononcer le nom, est représenté à l'Hôtel-Dieu de Beaune par un retable à neuf volets intérieurs et six volets extérieurs, qui est l'une de ses œuvres les plus importantes, le *Jugement dernier*. Commandé pour cet Hôtel-Dieu vers 1452, par son fondateur Nicolas Rolin, chancelier du duc de Bourgogne, ce retable, après

[1] Dehaisnes, *Histoire de l'Art, Documents*. Nous avons publié *in extenso*, dans cet ouvrage, un nombre très considérable d'extraits de comptes et de pièces comptables sur les travaux opérés par ordre de Philippe le Hardi.

[2] Bernard Prost, *Une nouvelle source de documents sur les artistes dijonnais au quinzième siècle*, article publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, numéro d'octobre 1890, p. 350, 360.

avoir été soigneusement conservé jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, avait beaucoup souffert à l'époque de la Révolution et durant la période qui suivit : une restauration inintelligente, des *ajoutes* ridicules, de nombreux repeints, des écailles de couleur à demi détachées, des trous béants, un vernis devenu noirâtre, le défiguraient encore, lorsque nous l'avons vu pour la première fois il y a un peu plus de trente ans [1]. Mais toutes les bonnes volontés se sont unies pour lui rendre son caractère propre, son premier éclat; les religieuses de l'Hôtel-Dieu ont étudié son histoire dans les archives et l'ont soigneusement entretenu; l'aumônier, l'abbé Boudrot, a écrit une très consciencieuse monographie de cette peinture [2]; l'administration s'est décidée à faire tous les sacrifices nécessaires pour assurer sa conservation et la remettre en son état primitif. M. Reiset, directeur des Musées du Louvre, fut interrogé à ce sujet; il répondit qu'il était indispensable d'enlever les repeints et les flammes et les vêtements dont on avait affublé les personnages complètement nus, de boucher les trous, de fixer les écailles pendantes, et de transporter plusieurs panneaux sur toile après avoir détruit le bois en l'usant; il ajouta que cela occasionnerait une dépense assez considérable. La Commission administrative n'hésita pas à suivre les conseils qui lui étaient donnés par cette voix autorisée, et elle envoya le retable à Paris. Commencé en mai 1876, le travail, qui se fit sous la direction de M. Reiset, fut terminé le 26 mars 1878; la dépense s'éleva au chiffre de 15,700 fr. 10 c., dont 10,290 payés à M. Briotet, peintre restaurateur du tableau, et 4,742 fr. 10 c. à M. Chapuis, rentoileur. Après sa restauration, le retable fut exposé à Paris; les spécialistes déclarèrent qu'il avait dix fois plus de valeur qu'auparavant [3]. La Commission fit construire, pour l'y placer convenablement, une salle éclairée par le haut; un *velum*, établi dans les mêmes conditions que celui de la *Ronde de nuit* à Amsterdam, sert tout à la fois à protéger le tableau contre le soleil et à permettre aux visiteurs de le voir en d'excellentes conditions.

[1] Dehaisnes, *l'Art chrétien en Flandre*, 1 vol. in-8°, p. 170.

[2] Boudrot, *le Jugement dernier*, retable de l'Hôtel-Dieu de Beaune, in-4°, 56 pages. Beaune, 1875.

[3] Carlet, *le Jugement dernier*, retable de l'Hôtel-Dieu de Beaune. 1884. Puisse le temps ne pas altérer les couleurs des parties repeintes et ne pas apporter un démenti aux appréciations de M. Carlet!

Bien qu'aucun document n'ait été trouvé au sujet de ce retable, on s'accorde, à cause de son caractère et de sa date, à l'attribuer à Roger Van der Weyden. Il présente des rapports avec l'ensemble des peintres de l'École flamande au quinzième siècle et surtout avec l'œuvre même de ce maître : ses nuages rouge et jaune, ses anges à ailes couleur de feu et surtout ses remarquables draperies rappellent Melchior Broederlam; ses admirables portraits du chancelier et de sa femme, les têtes de saint Antoine et de saint Sébastien et les marguerites émaillant le gazon peuvent porter à croire que son auteur a été, comme on le prétend, l'élève de Van Eyck; sa figure de la Vierge et celles de plusieurs autres personnages, son coloris et surtout les bleus, les rouges et les verts nous ont paru révéler la même main que les trois nos 534 du Musée de Berlin, les nos 627, 628 et 629 et le no 634 de la Pinacothèque de Munich, œuvres de Van der Weyden; les ressuscités à corps grêles et à gestes anguleux semblent avoir été imités par Thierri Bouts, dont on fait un élève du même maître; et, dans l'œuvre de Memlinc, qui aurait aussi été son élève, on retrouve le saint Jean-Baptiste et plusieurs saints du retable de Beaune, avec les mêmes tendances pour le groupement des personnages. Ce tableau prouve que Roger Van der Weyden a fait école.

L'existence, dès 1452, dans l'Hôtel-Dieu de Beaune, de l'œuvre d'un maître dont les peintures étaient recherchées par les princes et les grands, a dû contribuer à répandre en Bourgogne l'influence de l'Art flamand. Et il a dû en être de même tout particulièrement à Autun, où se trouvait à l'église Notre-Dame la *Vierge au donateur*, offrant le portrait de Nicolas Rolin [1], admirable petit panneau de Jean Van Eyck, qui est aujourd'hui l'une des perles du Salon carré du Louvre.

Dans le riche Musée de Lyon sont conservés quelques tableaux de peintres de l'École flamande primitive qui méritent l'attention des amateurs. Le plus remarquable est certainement le no 233, où se voit la Vierge tenant en ses bras l'Enfant Jésus adoré par des anges. Le fond de ce panneau est occupé par le riche portail d'une église gothique à détails Renaissance, avec une échappée laissant

[1] Courtepée, *Description historique et topographique du duché de Bourgogne*, t. III, p. 451.

voir un ciel bleu, voilé de vapeurs nuageuses, et des arbres à demi dépouillés par l'automne. Le porche, avec ses piédestaux semés d'arabesques, ses colonnes d'agate, son archivolte en plein cintre, ses petits anges formant motif dans la sculpture et sa vue sur l'intérieur de l'église où se produit un ravissant effet de lumière, présente la richesse qui caractérise l'École flamande dans la seconde moitié du quinzième siècle. Et loin de nuire au sujet principal, cette richesse lui sert de cadre. Dans l'embrasure de la porte, un peu en avant, en pleine lumière, est debout la divine Mère portant l'Enfant Jésus. Sa tête, figure flamande brillant de jeunesse et de vie, aux chairs colorées par le sang, au front haut et large, aux cheveux d'un blond ardent, au regard doux et profond, se détache sur un sombre pilier. Un large manteau blanc bordé de quelques fils d'or enveloppe la Vierge de ses longs et chastes plis, sans rien laisser deviner des formes du corps. D'un long regard, elle adore son divin Fils, à qui un ange offre un œillet, tandis que deux autres esprits célestes chantent ses louanges. La peinture est fine, le coloris doux et harmonieux. Ce tableau a été attribué à Van der Weyden, maître dont la couleur est plus vive et qui présente plus de bleu et de rouge. Il se rapproche davantage de Memlinc, sans avoir toutefois son fini et sa précision. On peut l'attribuer à l'école de ce dernier maître. Nous lui trouvons beaucoup de rapports avec le n° 530 du Musée d'Anvers, charmant petit diptyque qui montre, d'un côté, le Christ sauveur du monde et, de l'autre, Antoine Wydoot, abbé des Dunes. Nous ne pouvons partager l'opinion de M. Edgar Baes, d'après qui cette œuvre rappelle le n° 113 du Musée de Bruxelles [1]. On trouve dans le panneau que nous venons de décrire le réalisme fin et élégant qui caractérise l'École flamande à l'époque de Memlinc. Comme le fait remarquer M. Marcel Raymond, dans son étude sur les maîtres anciens du Musée de Lyon, ce réalisme, loin d'être incompatible avec le sentiment religieux, le favorise au contraire : l'amour de la beauté plastique a été loin de développer, chez la plupart des maîtres italiens, l'idée chrétienne; la naïveté et le naturalisme des Flamands lui sont venus en aide [2].

Nous nous arrêterons un instant devant les n°s 234 et 234 *bis*,

[1] *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, année 1886, p. 75.
[2] Marcel Raymond, *Musée de Lyon : tableaux anciens*. Paris, 1887, p. 55.

qui représentent la mort de la Vierge et son couronnement. Le catalogue du Musée les attribue à Jean Schoreel, et M. Marcel Raymond y trouve plutôt le faire de Martin Schongauer, le chef de l'École de Colmar et d'une partie de l'Allemagne. A notre avis, on n'y trouve pas la dureté qui caractérise ce dernier, et ils présentent plus de sérieuses qualités que les œuvres de Schoreel. On pourrait se demander s'ils ne sont pas de l'un de ces maîtres flamands qui, comme Van Orley, ont encore suivi en partie, malgré l'invasion du style de la Renaissance, malgré leur parti pris d'imiter les Italiens, les traditions des vieux maîtres flamands, jusqu'au jour où la Flandre allait les reprendre, en les modifiant, avec les Pourbus, les Rubens et les Van Dyck.

En nous rendant au Musée de Lyon, nous avions surtout pour but l'étude d'un triptyque de Jean Bellegambe, dont nous avions, durant plusieurs années, perdu la trace. Provenant, comme un autre triptyque du Musée de Lille dont il reproduit le panneau central, de l'abbaye de Marchiennes, ce tableau était tombé, après la Révolution, entre les mains d'un fermier d'Écourt-Saint-Quentin, qui y traçait, sur la couleur, à la craie blanche, ses notes et ses dépenses. Le doyen d'Oisy-le-Verger, paroisse voisine, acheta ce triptyque, et, après l'avoir soigneusement nettoyé, le plaça dans le salon de son presbytère. Nous l'y avions vu à diverses reprises et longuement étudié en 1858 et 1859 : il avait souffert ; sa peinture était écaillée; mais on y retrouvait l'œuvre et le coloris de l'auteur du retable d'Anchin. A la mort de M. le doyen d'Oisy, il avait été vendu, et nous avions vainement cherché à savoir ce qu'il pouvait être devenu, quand nous apprîmes, en écrivant notre ouvrage sur la vie et l'œuvre de Jean Bellegambe, qu'il se trouvait dans le Musée de Lyon, auquel M. Jacques Bernard l'avait légué avec toute sa collection. Le catalogue de ce Musée, dans lequel il porte le n° 181 de la collection Bernard et le nom de Jean Bellegambe, le recommande à l'attention des visiteurs dans les termes suivants : « Une couleur séduisante, un soin excessif apporté dans l'exécution des moindres détails, une grande puissance de sentiment sont les qualités que l'on trouve dans ce beau et séduisant tableau, œuvre d'un artiste qui acquiert chaque jour de plus en plus une juste célébrité. » Ces lignes ménagent une amère déception à celui qui connait Jean Bellegambe. Ce n'est plus son œuvre,

qu'on voit à Lyon. Sans doute, dans le panneau central, la composition rappelle encore le groupe de la Sainte Trinité du triptyque du Musée de Lille; mais sur les volets, l'abbé de Marchiennes et le chanoine Pierre Oculi sont devenus nous ne savons quels personnages imaginaires; impossible de les reconnaître. Quant à la couleur, avec ses tons bleu gris, ses verts pâles, ses roses clairs et tendres, avec ses nuances fades, elle n'a plus rien de l'ensemble chaud et vigoureux, des carnations rougeâtres et des effets puissants de l'auteur du retable d'Anchin et du *Bain mystique des âmes*. Rien n'y révèle celui que l'on a appelé le Maître des couleurs. Nous aimions bien mieux ce triptyque, lorsque nous le voyions dans le presbytère d'Oisy, rayé de lignes formées par la craie et troué çà et là de plaies entr'ouvertes. Au moins nous y retrouvions le peintre d'Anchin. Dans le tableau de la collection Jacques Bernard, on peut à peine le deviner. Nous avions vu à Beaune tout ce qu'une restauration peut faire gagner à un vieux tableau, quand elle est intelligente et scientifiquement dirigée; au Musée de Lyon, nous étions témoins de tout ce qu'une restauration peut lui faire perdre, quand elle est confiée à un artiste incapable ou ignorant.

Des surprises plus agréables nous étaient réservées à la Bibliothèque communale de Lyon. Ayant vu dans un ancien catalogue de cette Bibliothèque qu'elle possédait un manuscrit intitulé *Figuræ Apocalypsis* sur lequel se lisaient les mots « Maximilien de Coupigny », nous nous étions demandé si ce livre, où se trouvait le nom d'une famille du nord de la France, ne serait point un manuscrit à miniatures enluminé dans la même région. Sur le verso du feuillet de garde de ce manuscrit nous trouvâmes, en effet, une inscription effacée, mais encore lisible en l'exposant au grand jour, rappelant que ce livre a été donné par « Maximilien Charles de Coupigny », chevalier, comte de Hermies, baron du Saint-Empire; et sur le recto les mots « Henri de Coupigny », et d'une main du seizième siècle : « Appartient au seigneur de Meurchin. » Alexandre Le Blanc, seigneur de Meurchin, était un amateur passionné qui avait réuni, dans son hôtel à Lille et dans son château à Bailleul-Sire-Berthou, un grand nombre de livres et surtout des manuscrits précieux dont Sanderus a publié le catalogue [1]. Plus de

[1] SANDERUS, *Bibliotheca Belgica manuscripta. Insulis, ex officina Tussani*

doute, ce livre provenait de sa collection. Ce manuscrit, que Sanderus indique sous le nom d'*Apocalypse de saint Jehan* en vélin, peinte, porte à Lyon le n° 368, et non 268, comme le catalogue le dit par erreur : il est formé de quarante-huit grandes miniatures, sous chacune desquelles se lit une légende explicative. On y trouve les monstres à sept têtes et les dragons des scènes apocalyptiques; mais on y rencontre aussi des soldats qui combattent, des matelots qui naviguent et divers personnages en costume fin du quatorzième siècle, représentés avec l'observation de la nature et la recherche de la vérité qui caractérisent l'Art du nord de la France. Ces scènes sont peintes à la gouache, avec assez de facilité et sans le caractère un peu sec qui se remarque trop souvent dans les miniatures; les tons sont clairs et peu vigoureux; les plis larges et faciles des vêtements sont formés à l'aide des nuances d'un même ton. L'enlumineur de ce livre vivait sans doute vers le milieu du quatorzième siècle; il a précédé Melchior Broederlam qu'il semble annoncer. On sait que les Apocalypses figurées tiennent une place importante dans l'histoire de la miniature; ces scènes où apparaissent, avec des êtres fantastiques, les hommes, les animaux, la mer, le ciel, la nature tout entière, amenaient l'enlumineur à représenter tout ce qu'il avait sous les yeux et à se laisser aller au caprice de son imagination. L'Art se montre, avec ses diverses transformations, sur les manuscrits de cette nature depuis le neuvième siècle jusqu'au quinzième. Les peintres de l'École flamande primitive ont plus d'une fois mis à profit les compositions des Apocalypses [1]. Plusieurs savants écrivains se sont occupés de ces manuscrits, M. Samuel Berger dans la *Bible française*, M. Didot dans son travail sur les *Apocalypses figurées*, le docteur allemand Frimmel en son livre intitulé *Die Apocalypse*, et M. Léopold Delisle vient de leur consacrer une page dans ses *Livres d'images* [2].

Le manuscrit n° 368 de Lyon est un monument curieux pour l'histoire de l'Art dans le nord de la France.

L'obligeant bibliothécaire adjoint de Lyon nous ayant dit que

Le Clercq. 1641-1643, deux volumes in-4°, p. 273. — Le Glay, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Lille*. Paris, 1848. Préface, p. xiv. — Sur la première page du manuscrit de Lyon, on lit : *Abbas de Valencon*, 1760.

[1] Dehaisnes, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, p. 537.

[2] Paris, Imprimerie nationale, 1890 in-4°.

son dépôt possédait un très beau missel orné de miniatures, nous demandâmes à le voir, non sans l'espoir secret que ce pourrait être un travail exécuté par un enlumineur flamand. Dès que ce manuscrit, qui est un missel du diocèse d'Autun portant le n° 436 *bis*, eut été mis sous nos yeux, nous y reconnûmes, avec certitude de ne pas nous tromper, que c'était bien une œuvre émanant d'un miniaturiste des Pays-Bas, et une œuvre hors ligne qui tiendrait dignement sa place à côté des plus beaux manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris et de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Par ses miniatures et ses riches bordures, ce livre accuse la seconde moitié du quinzième siècle. On lit sur la première page ces mots écrits vers 1750 : « Ce superbe missel manuscrit a été fait par ordre de Jean Rolin, cardinal évêque d'Autun, qui est représenté en costume de cardinal sur la première vignette, au premier dimanche de l'Avent, et dont les armes (au 1 et 4 d'azur à trois clefs d'or, et au 2 et 3 d'argent à une merlette[?] d'azur), ainsi que sa devise *Deum time*, sont souvent représentées sur les bordures. » Jean Rolin ayant été créé cardinal en 1447, quand déjà il était évêque d'Autun, et étant mort en 1487, c'est entre ces deux dates qu'il faut placer l'époque où a été enluminé le manuscrit. Les principales miniatures sont la Célébration de la messe, avec un très bel intérieur d'église, fol. 8; la Naissance du Sauveur, fol. 23 v°; l'Adoration des Mages, avec une Vierge dont la tête à teinte laiteuse rappelle Broederlam, fol. 27; deux grandes miniatures en pleine page avant la préface, représentant l'une le Crucifiement et l'autre le Tout-Puissant assis sur un trône de gloire et adoré par des anges rouge feu, œuvres d'un grand caractère qui rappellent les plus belles pages de Van der Weyden et de Memlinc, fol. 184 v° et 185; la Résurrection, fol. 207; l'Ascension, fol. 229; la Pentecôte, fol. 236; un Cœur en rouge accosté de deux perroquets verts, dans l'ornementation, fol. 296 v°; saint Simon, fol. 311. Jean Rolin était fils du chancelier de Philippe le Bon, Nicolas Rolin, qui résidait souvent en Flandre et qui a fait exécuter par Jean Van Eyck la *Vierge au donateur*, jadis conservée à Autun, dont nous avons parlé plus haut, et par Roger Van der Weyden le *Jugement dernier* de l'Hôtel-Dieu de Beaune. Il n'est pas étonnant qu'il ait confié l'exécution d'un missel de son diocèse à un maître flamand. En

l'absence de toute indication au sujet du nom de ce maître, nous n'oserions émettre aucune opinion sur l'auteur des enluminures; peut-être, si les archives de l'évêché d'Autun ou de la famille Rolin sont conservées en Bourgogne, pourrait-on y retrouver le nom du miniaturiste : ce serait un service important rendu à l'histoire de l'Art.

Ayant décrit dans les notes publiées il y a trois ans par la réunion des Sociétés des Beaux-Arts, le Van Eyck, le Memlinc et le Pierre Christus, de la Pinacothèque de Turin, ville où nous nous rendîmes en quittant Lyon, nous n'aurons à parler que des *Heures de Savoie* et des *Heures de Turin*, deux riches manuscrits qui sont conservés à la Bibliothèque de l'Université. M. Léopold Delisle a établi qu'ils ont fait partie de la célèbre collection du duc de Berry; mais ne les ayant pas encore étudiés par lui-même, au moment où il a écrit son travail sur les *livres d'heures* de ce prince, il les a fait connaître au point de vue historique et bibliographique plutôt que sous le rapport de l'Art[1].

Les Heures de Savoie (Mss. E. V. 49) ont été désignées dans l'inventaire de Charles V, roi de France, à qui elles ont d'abord appartenu, sous le nom de « *très belles grandes heures du roy* ». Et ce nom leur a sans doute été donné, plutôt à cause des nombreux offices qu'elles renferment qu'à cause de leurs dimensions; elles ont 200 millimètres de hauteur et 140 de largeur.

Un relieur inintelligent les a rognées de près, même jusqu'à entamer l'ornementation des bordures; il a en outre interverti l'ordre des offices et fait disparaître certains cahiers; d'un autre côté, beaucoup de pages ont souffert soit du temps, soit des doigts qui ont retourné les feuillets. Malgré tout cela, ce livre est encore une belle œuvre d'Art. Les miniatures sont très nombreuses. Celles du calendrier sont de petite dimension. Les autres, plus hautes et plus larges, sont entourées de bordures tricolores comme les livres du roi Charles V, et d'une ornementation en branches et feuilles de lierre courant le long de la page, sur lesquelles perchent, volent ou courent des oiseaux et des animaux. Les sujets sont traités avec beaucoup de finesse; plusieurs nous ont rappe

[1] L. Delisle, *les Livres d'Heures du duc de Berry*, p. 19, extrait de la *Gazet des Beaux-Arts*, février, avril et mai 1884.

les miniatures des Ethiques et des Politiques d'Aristote enluminées pour le roi Charles V, dont un volume est conservé à la Bibliothèque nationale à Paris et un autre dans la collection de M. Vander Cruyssen de Waziers, au château du Sart près Lille. Au bas des pages se voient des sujets profanes, des scènes de chasse et des grotesques, ce qui se retrouve dans beaucoup de livres d'heures. Nous avons remarqué particulièrement, parmi les miniatures, *la Trinité*, fol. 69, *les Trois personnes divines bénissant Adam qui vient au monde*, fol. 79, et *le Tout-Puissant bénissant Moïse qui porte les cornes lumineuses*, fol. 88. Ces miniatures des Heures de Savoie sont remarquables; mais elles ne peuvent être classées au nombre des chefs-d'œuvre comme celles des Heures de Turin.

Les Heures de Turin (Mss. E. IV, 19) sont formées de 91 feuillets hauts de 275 millimètres et larges de 188. Ce livre, d'après M. Delisle, aurait été fait pour le roi Charles V, ou un autre roi de France; nous avons trouvé dans le calendrier les noms de saint Amand, saint Vaast, saint Aubert, sainte Aldegonde, saint Landelin, saint Géry, etc., ce qui indique qu'il a été écrit dans le nord de la France. Il a appartenu à Jean, duc de Berry, qui l'a fait enluminer, au moins en partie. Trois artistes différents ont travaillé à l'ornementation de ces Heures. Tous trois étaient des maîtres dans l'art d'enluminer les livres, surtout l'auteur des douze miniatures du calendrier et de celles des fol. 27, 30, 31, 32, 33, 45 v°, etc. Les scènes sont représentées avec une finesse, une vérité et une largeur qui démontrent que certains miniaturistes possédaient toutes les qualités des peintres de premier ordre, ou que ces peintres eux-mêmes étaient enlumineurs. Elles sont surtout remarquables par leur coloris tout à la fois puissant et harmonieux, qui unit les qualités des Van Eyck à celles de Memlinc. Comme il n'existe aucune description de ces manuscrits, nous croyons devoir reproduire ici celle que nous avons tracée *de visu*. Les douze premières miniatures, qui sont au bas des douze feuillets du calendrier, offrent de charmantes scènes de mœurs, joignant au mérite de l'exécution celui d'une spirituelle originalité; les mêmes caractères distinguent les autres petites scènes figurées au bas de la plupart des grandes miniatures. Toutes ces peintures minuscules sont si fines qu'elles gagnent à être vues à la loupe.

Au fol. 14, le Père Éternel est assis sous une tente entre deux

anges, et d'autres esprits célestes environnent ce groupe principal; au bas, sept anges jouent de divers instruments de musique. Cette miniature rappelle la main qui a exécuté celles des fol. 48 et 54 v°. Le fol. 24 montre Jésus embrassé par Judas au Jardin des Oliviers; au loin, des soldats portant des torches. Au bas, petite scène représentant Jésus frappé par les soldats. C'est une œuvre probablement de la même main que la précédente, mais notablement plus belle. On y remarque de puissants effets de lumière.

Au fol. 27 v°, Jésus couronné d'épines et les yeux bandés est insulté et frappé; au bas, la mère de Salomon qui couronne son fils, miniature accusant le même pinceau que celles du calendrier et plusieurs autres que nous allons décrire. Sur le fol. 30, Jésus dépouillé de ses vêtements, et au bas Cham montrant Noé dans l'état de nudité à ses frères qui se détournent, scène remarquable par la vérité non moins que par la finesse et le coloris, et qui est de la même main que les précédentes. Au fol. 31 v°, toujours de la même main, Jésus portant sa croix au milieu d'un long cortège; au bas, Isaac chargé du bois du sacrifice; au fol. 33, Jésus sur le Calvaire, et au bas Judas pendu par les pieds, et au fol. 34 v° Jésus percé de la lance et Absalon pendu à un chêne et frappé, deux miniatures du même artiste que les précédentes.

Le fol. 36, qui est d'une autre main, rappelle les miniatures des fol. 14 et 24. Il représente Jésus descendu de la croix, au moment où l'on s'apprête à le mettre dans le tombeau. Au bas, le prophète et son suivant qui regardent des ossements, en disant sans doute : « Ces ossements ressusciteront-ils un jour? » La Vierge rappelle les types de Van der Weyden. La miniature du fol. 39, quoique de la même main que la précédente, est moins belle; elle représente le Sauveur assis sur un trône et tenant le globe du monde; autour, des anges rouge feu, et aux coins les symboles des évangélistes.

Sur le folio non coté qui suit le fol. 41, se voit un superbe intérieur d'église ogivale, dont la nef et le chœur présentent deux longues files de prêtres et de chantres portant la chape qui chantent l'office; au bas, une auberge, et un homme et une femme qui remplissent des cruchons de bière. Miniature dont le genre diffère des précédentes.

Au fol. 42, dans le ciel représenté sous forme d'une église, la

Sainte Trinité adorée par les anges; au bas, une armée. Cette œuvre accuse la même main que les miniatures du calendrier et celle du n° 27. Au fol. 43 v°, le Sauveur du monde tenant un livre sur lequel on lit : *Ego sum principium et finis,* et au bas les Hébreux sortis de la mer Rouge qui engloutit les Égyptiens; beaucoup de rapports, comme sujet et comme peinture, avec le *Salvator mundi* conservé dans le Musée d'Anvers sous le n° 530. Au fol. 45 v°, un chevalier agenouillé devant le Christ, et au bas la vénération d'une châsse. Les traits du chevalier rappellent ceux que l'on remarque sur les portraits de Philippe le Bon; de la même main que les scènes du calendrier et celles du fol. 27 et de plusieurs autres. La même observation s'applique au fol. 46 v°, où l'on voit un prêtre donnant la communion au chevalier de la miniature précédente, et au fol. 48, qui représente Jésus descendu de la croix. Avec le fol. 54 v° qui nous montre saint Julien et sainte Marthe, patrons des voyageurs, abandonnés sur une barque sans rames et sans voile, nous revenons au genre des fol. 14 et 24; cette miniature est beaucoup moins fine que l'ensemble des autres.

Au contraire, avec le fol. 56, nous trouvons une œuvre qui diffère complètement des précédentes et qui est d'une exécution tout à fait remarquable; elle fait penser aux belles miniatures d'André Beauneveu. Elle est consacrée à saint Jean-Baptiste.

Si le fol. 57 et le fol. 58, qui montrent, l'un Jésus dînant chez le pharisien Simon, et l'autre la Vierge entourée de Saintes, n'offrent pas les mêmes qualités, nous trouvons dans les sept miniatures qui restent à signaler le même mérite que dans la miniature du fol. 56. Elles représentent au fol. 58 v° un roi et des seigneurs en prière devant Dieu qui les écoute; au fol. 59 v°, le Christ enseignant ses apôtres à prier; au fol. 70 v°, en tête de l'oraison pour obtenir la concorde, un chevalier et un homme à la torture; au fol. 74 v°, le Sauveur assis sur un trône et un ange qui protège un pèlerin contre un dragon; au fol. 76 v°, un roi de France en prière dans sa tente et au-dessous le même roi qui combat; au fol. 77 v°, Jean, duc de Berry, priant devant la Sainte Vierge; au fol. 79 v°, saint Jérôme et le miniaturiste écrivant.

Les artistes qui ont enluminé ce splendide livre d'Heures appartenaient à cette école franco-flamande qui a produit tant d'œuvres remarquables au quinzième siècle. Comme quelques autres

ouvrages, il révèle plusieurs mains différentes; les miniatures de la dernière partie nous paraissent avoir été exécutées avant celles du commencement et du milieu.

A Milan, l'École flamande primitive est à peine représentée. Dans la riche Bibliothèque Ambrosienne, après avoir étudié les curieuses peintures gréco-romaines d'un manuscrit de l'*Iliade* qui remontent au quatrième ou au cinquième siècle de notre ère, nous jetâmes les regards sur quelques manuscrits d'origine flamande exposés dans une vitrine; la *Somme le Roi*, manuscrit enluminé pour le duc Louis de Bourbon, par un artiste peut-être flamand, peut-être français, attira notre attention [1], ainsi qu'un petit bréviaire ornementé en 1475 par C. Depretis de Plaisance, dont les bordures rappellent celles du *Bréviaire Grimani* sans en avoir l'exquise finesse. En somme, aucun de ces ouvrages n'est très remarquable sous le rapport artistique. Le Musée de la même Bibliothèque renferme, dans la troisième salle, sous le n° 96, un tableau attribué à Jean Gossard dit Mabuse ou de Maubeuge qu'on peut intituler *la Vierge dans un jardin*. C'est une œuvre qui offre de l'intérêt en ce qui concerne la disposition de la scène, l'agencement du paysage et le coloris. Par sa finesse et sa couleur elle se rapproche davantage de Memlinc que de Jean de Maubeuge; le paysage et surtout les fleurs et les arbres nous ont rappelé Gérard David. On peut attribuer cette peinture à l'École de Memlinc.

Venise possède, au curieux Musée Correr, un Roger Van der Weyden, représentant le *Crucifiement*. La Vierge, véritable *Mater dolorosa*, et saint Jean qui porte la main à ses yeux pleins de larmes, sont bien dans le sentiment du maître bruxellois. A l'*Academia delle Belle Arte* de la même ville, se trouvent trois tableaux qui, sans être l'œuvre de maîtres flamands, ont une grande importance au sujet de l'influence exercée par l'École des Pays-Bas et du nord de l'Allemagne : le n° 1023, de *Johannes Alamannus* et d'*Antonio da Murano*, et les n°s 349 et 356, d'Antonello de Messine. On sait que ce dernier peintre fut tellement enthousiasmé en voyant un tableau de Jean Van Eyck qu'il partit pour la Flandre afin d'apprendre par quels procédés on pouvait arriver à un coloris

[1] Une notice sur ce manuscrit vient d'être publiée par M. H. D'OMONT, dans la *Revue de l'Art chrétien*, novembre 1890, p. 467.

si puissant et si chaud. Dans ses deux tableaux de Venise qui représentent, l'un, *la Vierge lisant dans un livre,* et l'autre, *Une Religieuse en pleurs,* connue sous le nom de *l'Addolorata,* on trouve une couleur tout à la fois douce et vigoureuse qu'Antonello avait rapportée de la Flandre et qui témoigne de l'influence exercée sur l'Italie par l'École des Pays-Bas. Il en est de même du n° 23, où se voit *la Vierge avec quatre docteurs,* œuvre de deux peintres, l'un du Nord, *Johannes Alamannus,* et l'autre Vénitien, *Antonio da Murano*. C'est encore une preuve de la même influence. Les toiles de *Gentile da Fabriano* rappelaient déjà, d'ailleurs, le coloris de l'École des bords du Rhin. Les peintres du Nord n'ont pas été sans influence sur les maîtres vénitiens, les coloristes par excellence de l'École italienne.

La merveille de la miniature flamande, et peut-être de la miniature en général, c'est le *Bréviaire Grimani,* conservé à Venise, dans la Bibliothèque de Saint-Marc. Jusqu'au commencement de notre siècle, ce chef-d'œuvre n'était montré qu'aux souverains de passage à Venise. Aujourd'hui, les étrangers sont admis à voir une seulement de ses minatures sous l'épais cristal qui forme le dessus de l'un des coffrets dans lesquels il est enfermé. Par une faveur exceptionnelle, il nous fut permis de voir deux fois, une à une, ses 831 pages et de prendre des notes que nous pûmes compléter à l'aide du recueil publié par M. Zanotto et M. de Mas Latrie, dans lequel se trouvent les photographies de toutes les miniatures.

Il faudrait écrire tout un livre pour bien faire connaître le *Bréviaire Grimani* et pour donner une idée complète de son ornementation. Les vingt-quatre miniatures du calendrier, douze grandes remplissant tout un feuillet et ayant, par conséquent, $0^m,28$ sur $0^m,22$, et douze petites, sont des tableaux de genre, des paysages animés de diverses scènes, peints avec une largeur et une finesse remarquables; au mois de février, c'est une ferme délabrée avec bergerie, pigeonnier et rucher, avec la croix de Bourgogne pour enseigne, au milieu d'une vaste campagne toute blanche de neige; dans la maison, un homme à casaque bleue avec gilet et manches couleur de vin se chauffe au foyer, tandis que sa femme fait tourner son rouet, et près de la porte, sujet *shocking,* mais bien flamand, un jeune garçon se permet d'imiter le manneken-pis de Bruxelles sur la neige qui jaunit à ses pieds; un chat médite

sur le seuil, des poules perchent sur une échelle, un porc fouille dans la neige, des moutons bêlent dans la bergerie à claire-voie, des oiseaux picorent autour de la maison et remplissent les airs; plus loin, un âne conduit des sacs au moulin, et une pauvre femme souffle dans ses doigts pour les réchauffer. De l'autre côté, une miniature plus petite montre des enfants qui s'amusent à glisser, un bûcheron qui fend du bois et un paysan, portant le bois coupé, qui a peine à se tenir sur la glace. Et tout cela avec un riche encadrement gothique et d'élégantes bordures offrant des enroulements de feuillages et la représentation des principaux saints du mois; autour des deux colonnes qui forment le calendrier proprement dit.

Cette courte notice de la miniature du mois de février donnera une idée de l'ornementation des onze autres mois, parmi lesquels nous signalerons tout particulièrement *la scène de la fenaison,* au mois de juin, qui a pour fond une ville où l'on croit reconnaître le beffroi et la tour Saint-Sauveur de Bruges; *le paysan qui herse la terre, celui qui jette la semence,* au mois d'octobre, et *le sanglier déchiré par les chiens,* au mois de décembre, sont des peintures faites de main de maître, correspondant, comme le dit M. Léopold Delisle, aux scènes des mêmes mois dans le riche manuscrit de la collection du duc d'Aumale, enluminé par Pol de Limbourg et ses frères. On peut croire que l'artiste qui a décoré le calendrier dans le *Bréviaire Grimani* avait sous les yeux l'original ou une copie de l'œuvre de Pol de Limbourg. Les scènes du calendrier ont été représentées par un grand nombre d'enlumineurs de la seconde moitié du quinzième siècle; mais aucun n'a égalé la perfection de l'auteur de cette partie du *Bréviaire Grimani.* Il faut remonter aux grands maîtres de la fin du quatorzième siècle ou du commencement du quinzième pour trouver son équivalent. Les soixante grandes miniatures qui remplissent chacune une page de l'office du temps et de l'office des saints, ont été exécutées avec autant de soin que s'il s'agissait de grands tableaux. Nous en décrirons quelques-unes.

Au fol. 25, sont représentés *Les douze chefs des tribus d'Israël,* suppliant le Seigneur d'envoyer le Messie, groupe d'un grand caractère et d'une remarquable originalité; au fol. 27, *David chantant* la Vierge et son Fils qui lui apparaissent dans une vision pro-

phétique, sujet à teintes très claires ; aux fol. 29 et 30, *Saint Jean dans l'île de Pathmos,* et le même saint bénissant la coupe empoisonnée d'où sort un serpent, avec un fond de constructions qui rappelle Bruges ; aux fol. 32 et 33, l'*Adoration des Mages* et l'*Entrée à Jérusalem de la reine de Saba,* où plusieurs têtes font penser aux types souvent représentés par Memlinc ; aux fol. 42 et 43, on trouve les mêmes types, dans *la Sainte Trinité,* l'une des plus belles miniatures de ce chef-d'œuvre ; au fol. 45, *Adam et Ève,* d'après des modèles, qui accusent une main moins habile ; au fol. 55, le groupe des Saints confesseurs, et au fol. 56, celui des Vierges, qui révèlent aussi l'école de Memlinc ; au fol. 63, *la Conception,* sujet traité avec un certain réalisme ; au fol. 74, une *Visitation,* avec un intérieur de maison tout à fait flamand ; au fol. 80, un *Saint Christophe,* d'un coloris très vigoureux ; au fol. 85, une *Transfiguration,* où certains écrivains ont voulu voir le prototype du célèbre tableau de Raphaël ; aux fol. 87 et suivants, quelques sujets traités avec une certaine négligence ; au fol. 91, *la Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus* entourée de plusieurs saintes, rappelant le *Mariage mystique de sainte Catherine,* de Memlinc, conservé à l'hôpital Saint-Jean de Bruges ; au fol. 102, *la Toussaint,* superbe peinture sur laquelle se déroule le cortège de tous les saints marchant vers le ciel sous la conduite de la Sainte Vierge et sous la garde des anges qui portent des étendards aux armes de l'Empire, de la France, etc. ; au fol. 109, *la Vierge serrant sur son cœur l'Enfant Jésus* qui lui donne un baiser, œuvre supérieure encore à toutes les autres et que seul un maître peut avoir peinte. Les vingt-deux miniatures de moindre dimension, placées en tête des fêtes ordinaires des saints, sont aussi exécutées avec talent.

Il y a en outre, à chaque feuillet du bréviaire, sur la marge extérieure du verso, une bordure formée de feuillages et de rinceaux avec fleurs, fruits, oiseaux, insectes, médaillons, croix, bijoux, camées, têtes de tout genre, et souvent de petites scènes, vraies, spirituelles, pieuses et parfois mythologiques : p. 34, *Un Maure boiteux,* portant un fanal allumé ; p. 37, *Une boutique d'orfèvre,* où une femme pèse de l'or ; p. 43, *la Naissance du Sauveur ;* p. 62, *Une jeune fille appuyée sur un balcon ;* p. 88, *Vénus au bord de la mer reposant sur un lion,* tandis que *Eros* et *Antheros,* les Amours de la fable, entourent son cou de leurs bras ;

p. 93, *Une paysanne portant du lait et des herbes à la ville;* et grand nombre de mots jetés dans les bordures ou dans le corps des majuscules, *Ave Maria, Salve regina, Memento mei, Gregori pape, Giosia, bene, amor*, et les lettres V. G. sur la bandelette d'une trompette, à la page 721.

Le savant abbé Morelli, qui a fait connaître le *Bréviaire Grimani*, a dit que c'est le plus beau manuscrit qui existe, et le critique d'Art Rio, dans son livre sur la *Poésie chrétienne*, déclare que c'est la plus merveilleuse et la plus authentique collection de miniatures qu'ait produite l'École flamande. Un profond sentiment religieux et la connaissance de la symbolique sacrée animaient les artistes ou ceux qui les ont inspirés. Ils n'ont pas seulement mis à contribution l'Ancien et le Nouveau Testament et la vie des Saints; ils ont reproduit la nature et les mœurs, les costumes et les monuments qu'ils voyaient autour d'eux. Sans doute, les commencements de la Renaissance du seizième siècle se font çà et là sentir dans quelques scènes mythologiques, quelques sujets peu décents et quelques édifices italiens. Mais cela est rare, et peut être attribué en partie à un peintre qui a dû compléter les parties non terminées du travail. Ce qui est représenté dans ce livre, ce sont les Pays-Bas avec leur foi, leurs types, leurs mœurs, leurs paysages et leur architecture.

Il y a sans doute parfois, dans l'exécution, des fautes d'anatomie, et çà et là des traces de négligence, des faiblesses. C'était inévitable dans un manuscrit renfermant 831 pages et exécuté en un certain nombre d'années, comme nous allons l'établir, et par diverses mains.

On savait que ce livre avait été acheté à un nommé Antoine le Sicilien, qui est peut-être le peintre Antonello de Messine, par le cardinal Dominique Grimani, vers la fin du quinzième ou le commencement du seizième siècle, pour la somme de 500 ducats ou sequins d'or, environ 5,500 francs, ce qui équivaudrait à plus de 50,000 francs en monnaie d'aujourd'hui. Le cardinal, qui mourut à Rome vers 1523, légua par testament son très beau bréviaire, *breviarium meum pulcherrimum*, à son neveu, Marc Grimani, à condition qu'après la mort de ce dernier il serait remis au doge de Venise pour être gardé avec d'autres objets religieux et pour être complété et orné. Marc Grimani étant mort en 1546, son

parent, Jean Grimani, remit le bréviaire entre les mains du doge, et il fut déposé à la Bibliothèque de la basilique Saint-Marc dans un meuble en ébène, don dudit Jean. Mais on ignorait la date de ce manuscrit et les noms des miniaturistes qui l'avaient enluminé, lorsque le bibliothécaire de Saint-Marc, l'abbé Jacques Morelli, trouva et, en l'an 1800, publia à Venise un manuscrit abondant en renseignements curieux sur les objets d'Art dans le nord de l'Italie, que son auteur a dû écrire en 1521 et où il est question du *Bréviaire Grimani*. Il y est dit que ce bréviaire célèbre fut enluminé par plusieurs maîtres et en plusieurs années, et qu'il y a 125 pages enluminées de la main de Gérard de Gand, 125 de la main de Liévin d'Anvers, et de la main de Memlinc un nombre de pages dont l'écrivain anonyme a laissé le chiffre en blanc. De l'étude de divers passages du bréviaire, on peut conclure qu'il a été rédigé d'environ 1477 à 1484; mais certaines miniatures ont été ajoutées postérieurement. Les trois enlumineurs mentionnés par l'anonyme sont Jean Memlinc qui est connu, Gérard de Gand, ou Van der Meire, originaire de la ville de Gand, auteur de divers travaux, et Lievin d'Anvers, dont le nom est Van Laethem, appartenant à une famille de peintres d'Anvers et lui-même peintre de renom[1]. Ce qu'on sait de la vie et des œuvres de ces trois artistes concorde parfaitement avec le récit de l'anonyme de Morelli. Aucune des miniatures qu'ils ont exécutées ne portant ni leurs noms, ni leurs initiales, il est difficile de déterminer de quelle main sort telle ou telle page. Nous avons cherché à retrouver les 125 pages attribuées à Gérard Van der Meire et à Lievin Van Laethem, sans pouvoir y parvenir. Les attributions données par François Zanotto dans le texte explicatif du *Fac-simile des miniatures contenues dans le Bréviaire Grimani* ne reposent sur aucun fondement sérieux, ni sur des comparaisons avec des œuvres d'Art encore aujourd'hui conservées. Le témoignage de l'anonyme de Morelli, dont on a découvert le nom Marcantonio Michiel, porte à croire que Memlinc, Gérard Van der Meire et Lievin Van Laethem ont eu leur part dans l'ornementation de ce manu-

[1] A. Wauters, *Recherches sur l'histoire de l'École flamande de peinture dans la seconde moitié du quinzième siècle*. Bruxelles, 1882. Nous avons fait divers emprunts à cet excellent travail, que nous avions sous les yeux en étudiant, à Venise, le *Bréviaire Grimani*.

scrit; mais le texte de cet écrivain, en disant que durant plusieurs années plusieurs maîtres y travaillèrent, *vi lavorarono molti maestri in molti anni,* permet de penser que d'autres miniaturistes y ont aussi collaboré. M. Edgar Baes, critique d'art belge, dont nous avons déjà parlé, a fait remarquer, non sans raison, que plusieurs miniatures rappellent le style de Gérard David, peintre qui était de l'école de Memlinc, sinon son élève. Il existe à la Bibliothèque royale de Bruxelles, n° 58 de la 2e série des manuscrits, sous le titre d'*Heures de Notre-Dame,* un manuscrit qui reproduit, en des proportions réduites, deux des miniatures du *Bréviaire Grimani* et qui est considéré comme étant de Simon Beninc; mais l'exécution ne rappelle aucunement, selon nous, celle du *Bréviaire Grimani.* En outre, il paraît certain que Jean Gossart de Maubeuge a enluminé la miniature 106 qui représente *Sainte Catherine d'Alexandrie au milieu des docteurs.* On lit, en effet, sur la frise d'un édifice de cette page le mot GOSART. Et l'ensemble de l'ornementation de cette miniature rappelle les œuvres de ce maître et surtout le *Jésus chez le Pharisien* du Musée de Bruxelles. Quelques autres miniatures semblent aussi pouvoir être attribuées à Jean Gossart de Maubeuge, qui a passé plusieurs années en Italie au commencement du seizième siècle et qui a peut-être été chargé d'achever ce manuscrit [1]. Plusieurs autres scènes et plusieurs personnages rappellent des tableaux de l'École flamande primitive; par la comparaison on pourra peut-être arriver à déterminer d'une manière plus précise quels sont les maîtres qui ont exécuté ce chef-d'œuvre [2].

[1] La Bibliothèque de Turin possède un manuscrit sur vélin copié en 1466, « *per presbyterum Jacobum Gossardi Hanoniensem* ».

[2] Nous avons utilisé pour cette notice, outre les notes que nous avons prises *de visu,* la préface du *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani,* Venezia, Ongania, 1880; les *Recherches sur l'histoire de l'École flamande de peinture dans la seconde moitié du quinzième siècle,* par M. W. A. Wauters, Bruxelles, 1882, et la brochure de M. C. Soranzo ayant pour titre : *Bréviaire du cardinal Grimani,* 1881. — Depuis notre voyage en Italie et la réunion des Sociétés des Beaux-Arts, M. Paul Durrieu, conservateur aux Musées du Louvre, a fait paraître, dans les numéros de mai et de juillet 1891 de la *Gazette des Beaux-Arts,* deux articles très importants pour l'histoire de la miniature flamande, sous le titre : *Alexandre Bening et les peintres du bréviaire Grimani.* La découverte de dates et surtout du prénom d'Alexandre Bening sur plusieurs manuscrits à miniatures, et des comparaisons et des conjectures aussi vraisemblables qu'ingénieuses, ont porté M. Durieu à conclure qu'Alexandre Bening et sa famille ont

A Bologne, notre École n'est représentée que par un petit tableau de la salle D, n° 282, attribué à Hugo Van der Goes. En avant d'un buisson de roses et de feuillages touffus qui rappelle les tableaux de Gérard David, la Vierge est assise, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus à qui elle présente un œillet; elle porte une robe de brocart d'or à plis très larges. Les types sont flamands; mais ils ne sont pas assez distingués pour qu'on puisse attribuer l'œuvre à Gérard David. Les rapports de ce tableau avec le grand tableau de Santa Maria Nuova à Florence, qui est certainement de Van der Goes, ne nous paraissent pas bien accusés.

M. Castan, bibliothécaire et archiviste de Besançon, a décrit complètement, et avec autant de soin que d'exactitude, le missel écrit et enluminé pour le cardinal Ferry de Clugny, évêque de Tournai de 1474 à 1483, qui est conservé dans la Bibliothèque communale de Sienne. Un sigle qui se trouve sur l'un des carreaux émaillés de la grande miniature de ce missel, et dans lequel M. Castan à vu la lettre M, l'a porté à croire que l'auteur des miniatures est probablement Simon Marmion, habile enlumineur qui résidait à Valenciennes et qui a travaillé à Tournai, vers l'époque où Ferry de Clugny a fait illustrer ce manuscrit. Nous regardons comme assez probable l'opinion de M. Castan; mais nous ferons remarquer que dans le sigle dont il vient d'être question on peut voir soit la lettre U majuscule avec une petite croix dans son ouverture, soit tout simplement la marque du miniaturiste. D'un autre côté, tout en reconnaissant que la grande miniature, beaucoup plus remarquable que les petites, est, ainsi que sa bordure, une belle œuvre de l'art flamand, nous n'y avons pas retrouvé « la grâce naïve et la finesse qui donnent tant de prix aux œuvres de Van Eyck et de Memlinc », et surtout nous ne pouvons admettre que ce missel est, « sous le rapport du style des illustrations, une sorte de frère jumeau du *Bréviaire Grimani*[1] ». Pour nous, après avoir soigneusement étudié les deux manuscrits dans un intervalle

créé, dans la miniature flamande, une école nouvelle dont le *Bréviaire Grimani* est l'expression la plus parfaite. La thèse de M. Durrieu mérite une attention sérieuse. Mais il nous semble difficile d'admettre l'explication, proposée d'ailleurs comme une opinion, d'après laquelle l'anonyme de Morelli aurait confondu, à cause de l'homophonie, *Beninc* avec *Memlinc*.

[1] Castan, *le Missel du cardinal de Tournai*, travail publié en 1881 dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*.

de quelques jours, nous n'hésitons pas à dire que le bréviaire de Venise est un chef-d'œuvre incomparablement supérieur au missel de Sienne. M. Castan nous a dit qu'il partage cette opinion.

Dans les Musées de Florence, après avoir indiqué les nos 703, 731 et 795 de l'École flamande et allemande des Uffizzi qui sont attribués sans preuves à Memlinc, à Jean Van Eyck et à Roger Van der Weyden, et qui ne seraient que des œuvres tout à fait secondaires de ces maîtres, nous nous arrêterons un instant devant le n° 749, panneau peint des deux côtés, qui présente sur une face l'*Annonciation* en grisaille et sur l'autre face les deux portraits d'un homme et d'une femme. Ces deux portraits sont très fins. La tête de l'homme est d'une couleur qui rappelle les tons de Jean Van Eyck; il tient un livre enluminé dans lequel il lit. Il en est de même de la femme, dont l'expression est moins accentuée. Dans le fond, un charmant petit paysage. Derrière l'homme se trouve un écusson portant *de gueules à trois barres d'argent*. Sur la bordure on distingue la lettre M, sans doute l'initiale du nom du peintre.

Nous étudierons avec plus de soin les tableaux de deux artistes dont les œuvres authentiques sont très rares, Hugo Van der Goes et Nicolas Froment. La seule œuvre qui puisse être attribuée à Van der Goes d'une manière incontestable est le triptyque de Santa Maria Nuova, qui est conservé aujourd'hui dans une petite salle au fond d'un corridor, vis-à-vis de l'hôpital de ce nom. Thomas Portinari, riche négociant florentin établi à Bruges, où il était le chef du comptoir des Médicis, fit faire par Van der Goes, de 1470 à 1475, pour cet hôpital de Santa Maria Nuova fondé par l'un de ses ancêtres, le tryptique encore aujourd'hui conservé.

La partie centrale de ce tableau représente, dans une masure en ruine adossée à une église, l'Enfant Jésus étendu à terre sur un peu de paille, et tout autour les anges, la Vierge, saint Joseph et les bergers, agenouillés et adorant. Sur les volets, d'un côté Thomas Portinari et ses deux fils, avec saint Thomas et saint Antoine derrière eux; et de l'autre côté, la femme de Portinari et sa fille avec leurs patronnes, sainte Marguerite et la Madeleine. Cette œuvre est bien composée et produit un grand effet dans son ensemble : les volets surtout sont remarquables sous ce rapport. Mais ce qui la distingue, c'est une tendance marquée vers la vérité,

et même vers le réalisme; dans le panneau central, Hugo Van der Goes a très bien représenté les bergers, robustes campagnards à l'aspect misérable; sur les volets, les portraits des Portenari et de leurs enfants sont peints avec une conscience impitoyable, surtout en ce qui concerne la femme, et avec une précision qui va jusqu'à la sécheresse; on n'est pas étonné, en voyant ces volets, qu'un chroniqueur, son contemporain, ait dit de Hugo Van der Goes qu'il excellait à peindre le portrait. Le triptyque de Santa Maria Nuova a été l'objet de retouches; il est difficile de l'apprécier au point de vue du coloris. En somme, Hugo Van der Goes est, dans l'École flamande, un esprit indépendant qui exagère la tendance vers le réalisme entre Roger Van der Weyden et Memlinc, par qui, au contraire, elle avait été adoucie et dans la composition et dans le coloris.

Il y a au Musée *degli Uffizzi*, dans la première salle de l'École flamande et allemande, sous le n° 698, une Vierge mère assise sous un dais et ayant à ses côtés sainte Catherine et sainte Barbe (?), qui est attribuée à Hugo Van der Goes par Crowe et Cavalcasello; dans son ensemble, dans ses types et dans son coloris, ce panneau diffère tellement du précédent, qu'il ne semble pas pouvoir être de la même main. Il doit être d'une date postérieure à la mort de Van der Goes.

Le second tableau sur lequel nous voulons plus particulièrement attirer l'attention est le grand triptyque qui figure sous le n° 744 dans la même salle de l'École flamande et allemande. Le panneau principal représente la *Résurrection de Lazare*. Le Christ, calme et doux, bénit Lazare; on lit sur sa tunique les paroles du texte évangélique : *Lazare, veni foras*. Lazare, figure hâve et décharnée, sort du tombeau; un homme lui délie les mains. Autour, sont les apôtres, formant un groupe serré, et Marthe et Marie, figures expressives. Dans ces groupes, certains personnages rappellent Thierri Bouts. Le volet de droite représente non le lavement des pieds, comme le dit M. Edgar Baes[1], mais Marie qui se jette aux pieds de Jésus en lui disant ces mots inscrits sur la bordure du tableau : *Domine, si fuisses hic, frater meus non fuisset mortuus,*

[1] Edgar Baes, *les Successeurs immédiats des Van Eyck*, étude publiée dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, année 1886, p. 54.

et le Sauveur qui la bénit en lui adressant ces paroles inscrites sur la bordure : *Ego sum resurrectio et vita*. Le volet de gauche n'est pas consacré, comme on l'a dit, à la Cène, mais représente Jésus à table chez Simon le Pharisien avec Lazare et les apôtres; Marie-Madeleine verse des parfums sur ses pieds, et on lit sur la bordure : *Lazarus unus ex discumbentibus*. Sur l'extérieur du volet, d'un côté la Vierge, figure longue et colorée, avec l'Enfant Jésus dans ses bras; de l'autre, un chanoine, portant un rochet et un camail en hermine doublé de rouge, est agenouillé devant un prie-Dieu, ayant à ses côtés un suivant en noir qui tourne les feuillets de son livre, et derrière un autre personnage qui tient une canne à pommeau; au-dessus, un écusson qui porte : *de sable* (*teinte noirâtre*) *avec un calice d'or accosté de deux clochettes d'or en chef et d'une rose d'argent en pointe*.

Le coloris et certains personnages de ce triptyque rappellent l'École flamande et surtout Thierri Bouts; mais on n'y trouve point la finesse de ce dernier, et l'ensemble de la coloration est plus terne. Ce qui distingue les physionomies, c'est un caractère dur et parfois grimaçant qui rappelle l'École du peintre de Colmar, Martin Schongauer. C'est à cette dernière École, ainsi qu'à celle des Flamands, qu'a dû se former Nicolas Froment, qui peignit ce triptyque en 1461, comme le dit l'inscription suivante tracée sur la bordure : *Nicolaus Frumenti absolvit hoc opus* XV° Kal. Junii MCCCCLXI. Nous n'oserions attribuer à ce maître les n°s 769 et 778 du même Musée *degli Uffizzi*, comme le fait M. Edgar Baes; mais nous croyons avoir retrouvé jusqu'à un certain point l'expression de ses personnages et les caractères de sa composition et de son coloris, dans les n°s 1 et 7 du Musée de Naples et surtout dans le *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix.

Rome, comme toutes les autres grandes villes de l'Italie, conserve quelques œuvres de l'École flamande primitive. Au palais Colonna, dans la première salle, se voient deux petits tableaux attribués à Van Eyck, représentant, l'un la Vierge en prière, et l'autre la Vierge portant l'Enfant Jésus avec la licorne qui se réfugie dans son sein; ces sujets sont entourés tous deux de sept pet médaillons circulaires offrant des mystères du Rosaire. Ces pei tures sont pieuses comme sentiment et fines comme exécutio Elles appartiennent à l'École de Memlinc plutôt qu'à celle des Va

Eyck. La galerie Doria Pamphili possède aussi quelques œuvres appartenant à l'École dont nous nous occupons tout spécialement. Nous avons remarqué dans la cinquième aile, sous les nos 18 et 22, deux petits tableaux dont l'expression des têtes et divers détails nous ont rappelé Memlinc et Gérard David ; on les attribue à Van Eyck ou à Van der Meire. Nous signalerons aussi une *Lucrèce se perçant de son épée*, travail très fin que l'on regarde comme étant de Jean de Maubeuge. Malheureusement la petite salle du fond de la troisième aile étant fermée pour cause de réparation, durant notre dernier séjour à Rome, il nous a été impossible de voir un très beau Memlinc, représentant une *Descente de croix*, avec un donateur en prière, qui rappelle, d'après M. H. Hymans, une peinture de la galerie Van Ertborn à Anvers et un portrait de la galerie des *Uffizzi* attribué à Hugo Van der Goes : ce tableau est l'un des plus importants de la galerie Doria Pamphili. Nous exprimerons ici un autre regret, que nous avons éprouvé en Italie : c'est d'avoir été rappelé en France, par l'état de souffrance d'un membre de notre famille, au moment où nous devions aller à Urbin, et de n'avoir pu, comme nous devions le faire, étudier en cette ville le célèbre tableau de la *Cène* peint par Juste de Gand pour la confrérie du *Corpus Domini*.

La Pinacothèque de Naples, dont nous avons parlé ailleurs, renferme dans sa cinquième salle un certain nombre de tableaux de l'École flamande primitive. Les nos 1 et 7 sont deux volets d'un triptyque, dont la partie centrale est perdue, et qui représentent Charles de Calabre et Robert de Sicile. Le catalogue les attribue à Nicolas Froment, dont nous avons étudié un tableau à la galerie des *Uffizzi* à Florence. L'expression des figures est moins dure sur les volets de Naples ; l'ensemble se rapproche davantage du *Buisson ardent* d'Aix, qui est certainement du même Nicolas Froment. Certains personnages rappellent Thierri Bouts, sans avoir toute sa finesse. On peut croire que ces peintures sont de Froment ; s'il en était autrement, comment le catalogue aurait-il offert ce nom, qui était presque entièrement inconnu, il y a quelques années?

Les nos 2, 3 et 4 présentent une *Adoration des Mages*, avec deux sonnages sur les volets, qui est attribuée à Martin Schongauer. sons d'abord remarquer que les volets qui rappellent la manière z dure de ce dernier peintre n'ont jamais appartenu à la partie

centrale : leurs dimensions le prouveraient, même s'ils ne présentaient pas un style tout à fait différent. Quant à cette partie centrale, elle paraît être de l'École de Memlinc. Le n° 6 attribué à Lucas de Leyde dans le catalogue rappelle la manière de Van Orley.

Dans la galerie du Palais-Royal se trouve une *Adoration des Mages,* que l'on assure être de Van Eyck; mais elle a été complètement refaite par Donzelli, à qui le guide l'attribue, et il n'est plus possible d'y retrouver l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau.*

En Sicile, nous avons aussi recueilli quelques renseignements intéressants pour l'histoire de l'École flamande primitive. Le Musée de Messine était fermé, pour cause de transfert dans un nouveau local, durant notre séjour dans cette ville; les tableaux étaient empilés les uns sur les autres; il ne nous a pas été possible d'y étudier certaines œuvres importantes du célèbre Antonello da Messina, qui était allé, comme nous l'avons déjà rappelé, étudier notre École primitive en Flandre même et avait répandu en Italie la manière de peindre des élèves de Van Eyck.

Dans le Musée de Catane, nous avons retrouvé une œuvre de ce peintre; elle se trouve près de la porte d'entrée, à droite. La Vierge, assise sur un trône, porte en ses bras l'Enfant Jésus à qui elle présente une fleur. Sa robe rouge et son manteau bleu offrent, avec leurs larges plis, le caractère de l'École flamande; on en peut dire autant de l'Enfant Jésus et du paysage qui forme le fond du tableau. La tête de la Vierge est italienne; c'est surtout le coloris qui montre qu'Antonello de Messine s'était formé à l'École des disciples de Jean Van Eyck. On lit au bas du tableau : *Antonellus. Messinius. de Saliba. hoc. perfecit. opus. Anno* 1497. *die* 2ª *Julii.*

Le Musée de Palerme renferme un certain nombre de tableaux qui se rattachent à l'histoire de l'École flamande primitive. Dans la salle de *Romano,* les nos 47, 50 et 51 présentent les portraits de trois saints, l'un pape, l'autre cardinal et le troisième évêque, qui proviennent de l'ancienne église des Jésuites et qui sont de la main d'Antonello de Messine. Ces trois portraits, peints sur fond d'or, offrant tout à la fois de la vigueur et de la finesse, d'un coloris chaud et d'une teinte presque ambrée, sont conçus dans la manière et dans la gamme de tons de Jean Van Eyck. Ce sont

parmi tous les tableaux d'Antonello de Messine que nous avons vus, ceux qui établissent le mieux que ce peintre a étudié les œuvres de l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau*.

Nous signalerons, dans la salle des Écoles diverses, les nos 58 et 160, deux *Adorations des Mages* qui nous ont rappelé les Van Orley du Musée de Bruxelles, le n° 61, *Pieta*, d'une exécution très fine, et de tons très clairs, qui semble être du milieu du seizième siècle, et le n° 64, autre *Pieta*, qui paraît appartenir à l'École de Roger Van der Weyden. Ce dernier tableau a beaucoup souffert.

Le trésor du Musée de Palerme est la petite salle où se trouvent les dons du prince de Malvagna. Le n° 55, tableau représentant *la Vierge et l'Enfant Jésus*, se rapproche, surtout par le coloris, de l'École de Van Eyck. Le n° 58, consacré au même sujet, est attribué à Memlinc. Le type de la Vierge et plusieurs têtes d'anges font penser à ce maître; mais l'ensemble et surtout le coloris permettent de mettre en doute cette attribution. Quoi qu'il en soit, c'est une œuvre de mérite.

La perle du cabinet Malvagna et du Musée de Palerme est le petit triptyque conservé sous verre, sur un meuble, dans le fond de la salle. La partie centrale représente la Vierge portant l'Enfant Jésus; assise sur un trône orné de toutes les richesses du style ogival flamboyant de la dernière période, Marie est revêtue d'une robe rouge, et ses longs cheveux blonds flottent sur ses épaules; l'expression de sa figure est d'une admirable suavité. Rien de plus pieux, de plus délicat. A ses pieds chantent plusieurs anges aux têtes ravissantes, groupe charmant qui n'est peut-être pas complètement exempt d'un peu de recherche. Sur l'un des volets sainte Catherine tenant un anneau, et sur l'autre sainte Dorothée portant des couronnes de fleurs, aussi avec quelques anges qui attirent le regard. Le délicieux paysage tracé dans le fond est exécuté avec une finesse qui rend utile l'emploi de la loupe. Le coloris est d'un éclat, d'une transparence remarquable. On a attribué très longtemps cette œuvre à Jean Van Eyck, dont le coloris est tout autre; on lui a donné pour auteur Jean de aubeuge, qui jamais n'a atteint l'éclat et la finesse que l'on imire dans cette peinture. On n'y trouve point la précision et la mplicité de Memlinc; mais l'œuvre semble appartenir à son École. le nous a rappelé les plus belles miniatures du *Bréviaire Gri-*

mani. Sur l'extérieur des volets sont représentés Adam et Ève au moment du péché originel; Adam a passé son bras autour du cou d'Ève; celle-ci cueille le fruit défendu. Le Paradis terrestre est désolé par une affreuse tourmente : c'est une page d'un grand caractère, aussi énergique que l'autre est charmante. Le triptyque du prince de Malvagna est incontestablement l'une des œuvres les plus finies et les plus brillantes de l'École flamande du commencement du seizième siècle, époque à laquelle, selon nous, il a été exécuté.

De Palerme, après avoir rappelé que les tableaux de l'École flamande primitive conservés à Gênes ont été décrits dans les notes que nous avons publiées en 1888, nous transportons nos lecteurs dans la cathédrale Saint-Sauveur, à Aix en Provence.

Le *Buisson ardent*, qui se trouve en cette cathédrale, est un grand triptyque haut de quatre mètres et large de deux. Sur le panneau central, au centre d'un superbe paysage, représentant, dit-on, Tarascon et le château de Beaucaire, sur un monticule, s'élève un bouquet de petits arbres à tête arrondie dans lesquels s'enlacent des plantes sauvages. Une légère couronne de flamme presque diaphane court sur la verdure sans la consumer, et au centre s'étale la rose mystique, la Vierge qui tient sur ses genoux l'Enfant Jésus. Au pied du monticule se trouve un petit lac, d'où sort un ruisseau dans lequel boivent des moutons et, le pasteur de ce troupeau contemple la flamme et la fleur mystique. C'est Moïse, représenté sous la forme d'un berger d'Orient, aux traits énergiques et assez durs, dont les vêtements sont recouverts d'un manteau rouge; assis, la jambe droite repliée sur le genou gauche, les pieds déjà dépouillés de leurs chaussures, il regarde le prodige en protégeant ses yeux, de la main droite, contre la lueur de la flamme. Vis-à-vis, un ange, portant une robe blanche relevée par des ombres bleuâtres, au visage doux et presque féminin, est debout, le front couronné d'un diadème et tenant un sceptre à la main, et il révèle au pâtre le mystère dont le sens mystique est expliqué par l'inscription suivante tracée sur le bord du tableau : *Rubum quem viderat Moyses incombusti* [illegible] *conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem, sa* [illegible] *Dei genitrix*. Au-dessus, dans un dais en bois qui surplombe, [illegible] représenté le Père Éternel avec des anges, sujet largement tra [illegible]

sous lequel on lit : *Qui me invenerit inveniet vitam et hauriet salutem a Domino.* La figure de la Vierge offre le type flamand; le Sauveur est un bel enfant, à tête intelligente, qui tient à la main un petit miroir, où est reflété, d'une façon presque microscopique, le groupe qu'il forme avec sa Mère. Sur le volet de droite, est agenouillé le roi René, représenté avec beaucoup de vérité, et ayant auprès de lui la Madeleine, la patronne de la Provence, pour laquelle il avait une grande dévotion, avec saint Antoine et saint Maurice, personnages très bien peints; sur le volet de gauche, Jeanne de Laval, femme du Roi, dont les traits sont exécutés avec la conscience peu flatteuse dont font preuve les vieux maîtres, et qui a derrière elle une sainte Catherine charmante et saint Jean avec saint Nicolas. Le triptyque est entouré d'un large encadrement en chêne, du quinzième siècle, dans lequel sont sculptés les rois de Juda, et plus haut, entre la corniche et le cintre surbaissé, la scène de la licorne, poursuivie par des chasseurs et des chiens, qui se réfugie dans le sein d'une vierge où elle trouvera son salut. Quand le triptyque est fermé, l'extérieur des volets montre l'Annonciation en grisaille [1].

Ce tableau, important pour l'histoire de l'influence de l'Art du Nord, a été longtemps atribué au roi René; plus tard on lui a successivement donné pour auteur Jean Van Eyck et Memlinc. Des documents découverts il y a quelques années par M. Blancard, archiviste des Bouches-du-Rhône, établissent d'une manière indiscutable qu'il a été exécuté « par maistre Nicolas Froment, peintre d'Avignon », et qu'il était achevé en 1475-1476 [2]. M. l'abbé Requin, le savant et heureux investigateur des archives d'Avignon, a trouvé, dans un acte notarié daté du 24 avril 1472, un passage où l'auteur

[1] M. DE QUATREBARBES a décrit minutieusement ce tableau dans les *OEuvres complètes du roi René,* t. I, p. CXLVIII; M. Mantz lui a consacré quelques pages dans la *Gazette des Beaux-Arts,* année 1876, 2e semestre, p. 861, et plusieurs autres auteurs s'en sont occupés. Nous avons pu faire notre description *de visu,* en d'excellentes conditions, grâce à l'obligeance de M. le chanoine Mille, du clergé de la cathédrale.

[2] A Maistre Nicolas le paintre qui a fait *Rubrum* (*sic* pour Rubum) quem viderat Moyses, la somme de XXX escus pour reste de ce qui lui est deu dudit ouvrage, LXV florins. (Comptes des menus plaisirs du roi René pour l'année 1475-1476, n° 24, f° 47 v°.) — A Nicolas le paintre d'Avignon, la somme de XV florins. (Mêmes comptes, années 1477-1478.) — A Nicolas le paintre d'Avignon, LXXII florins VI gros. (Compte de l'année 1479.)

du *Buisson ardent* est appelé *Nicolaus Frumenti, pictor civitatis Ucecie, habitator Avinionis*[1]. Les mots *pictor civitatis Ucecie* peuvent signifier, soit que Nicolas Froment était originaire d'Uzès, soit qu'il était peintre en titre de cette ville ou y résidait ordinairement; les mots *peintre d'Avignon*, dans le passage cité plus haut, d'après M. Blancard et d'après beaucoup d'autres passages des comptes du roi René, ont le dernier des deux sens que nous avons proposés pour les mots *pictor Ucecie*. La ville d'Uzès a donc le droit de réclamer Nicolas Froment soit comme l'un de ses enfants, soit comme l'un de ses peintres, qui serait devenu plus tard peintre d'Avignon. Il n'est point possible d'adopter l'opinion du critique d'Art belge M. Edgar Baes, d'après qui Nicolas Froment serait le même personnage que le peintre Nicolas d'Amiens[2]. Une autre identification qui pourrait être plus sérieuse est celle de Burkardt, qui se demande si l'on ne pourrait pas voir un seul et même personnage dans un peintre originaire du nord de l'Allemagne, nommé Korn[3], et dans le Nicolas Froment, auteur du *Triptyque du Musée de Florence*[4]. Ce dernier, évidemment, ne fait qu'un avec l'auteur du *Buisson ardent*.

On pourrait invoquer, en faveur de l'opinion émise par Burkardt, les rapports que présente le tableau de Froment avec les peintures de l'École allemande, qui s'était formée d'après les maîtres flamands du quinzième siècle et qui avait pour chef, comme nous l'avons déjà dit, l'Alsacien Martin Schongauer. Ces rapports se remarquent dans le tableau du Musée des *Uffizzi*, qui offre plusieurs figures rudes et même un peu barbares; on les retrouve aussi, bien qu'ils soient moins marqués, dans le *Buisson ardent*. Le Moïse, avec sa physionomie énergique et son réalisme, rappelle l'École allemande, ainsi que le Père Éternel et les anges, tandis que la Vierge, l'Enfant Jésus et l'Ange sont plutôt inspirés par l'École flamande. Le paysage, qui est très remarquable, appartient aussi à cette dernière École. M. Mantz a dit avec beaucoup de jus-

[1] L'abbé Requin, *Notice sur les peintres et les enlumineurs d'Avignon*, publiée dans les *Mémoires de la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1889, p. 197.

[2] Voir à ce sujet le travail que nous avons publié dans l'*Art à Amiens*. Bruges 1890, p. 44.

[3] *Korn*, en Allemagne, signifie *froment*.

[4] Cicerone de Burkardt, 4e édition, t. I, p. 619.

tesse que, dans le *Buisson ardent* comme dans le *Triptyque de Florence*, « Nicolas Froment se montre partisan attardé des colorations brunes, chaudes, ambrées, de Jean Van Eyck, système qui apparaît aussi bien dans le ton des chairs que dans la puissante verdure du buisson et du paysage [1] ». De tout cela nous pouvons conclure que Nicolas Froment, peintre à Uzès et à Avignon, s'est inspiré de l'École flamande et de l'École allemande de Schongauer.

A la Bibliothèque de la ville d'Aix, le conservateur, après avoir mis sous nos yeux un riche missel qui évidemment n'a pas été enluminé par un élève de l'École flamande et un manuscrit attribué au roi René qui n'a pas de miniatures, nous communiqua un autre petit manuscrit, portant le n° 573, qui était, nous disait-il, le plus ancien opéra connu. En ouvrant ce livre, dont l'aspect révèle le quatorzième siècle, nous nous écriâmes : « Mais c'est le *Jeu de Robin et de Marion*, l'un des plus curieux ouvrages d'Adam de la Halle de la Bassée, chanoine de Saint-Pierre de Lille, qui a été publié, dans cette dernière ville, par M. Edmond de Coussemaker! » Nous étudiâmes ce manuscrit, et sur les marges de ses feuillets, qui sont au nombre de vingt-cinq à trente, nous ne trouvâmes pas moins de cent vingt-neuf miniatures, hautes chacune de $0^m,045$ et larges de $0^m,035$. Ces petits dessins sont exécutés avec la plus grande finesse et rappellent ceux de plusieurs manuscrits conservés dans la Bibliothèque de Douai. Ils ont beaucoup souffert sous l'action des doigts qui ont retourné les feuillets; mais on y reconnaît les scènes pleines de vérité qui expriment les divers sujets rappelés dans le poème. C'est une œuvre intéressante pour l'histoire de l'Art dans le nord de la France.

Nous ne dirons qu'un mot du Musée de la même ville, où le n° 284, attribué par M. Michiels à Simon Marmion, doit être postérieur de près d'un siècle à la mort de ce peintre, et où le n° 276 rappelle, par certains points, l'École de Roger Van der Weyden. Nous avons hâte d'arriver à Avignon, notre dernière étape, pour y étudier une œuvre importante.

Il y a, à l'extrémité du pont d'Avignon, à Villeneuve, dans une salle d'hôpital transformée en Musée, une grande toile marouflée sur bois, large de $2^m,20$ et haute de $1^m,82$. Elle représente, dans

[1] P. Mantz, *Gazette des Beaux-Arts*, année 1878, 2e semestre, p 862.

sa partie supérieure la Sainte Trinité couronnant la Vierge, avec toute la hiérarchie céleste qui l'environne; et plus bas, sous un ciel d'un bleu intense, une grande croix grêle qui domine le monde, la terre où sont figurées Jérusalem et Rome, et plus bas encore le purgatoire et l'enfer. C'est, en une toile, l'encyclopédie de la religion catholique.

Cette œuvre, qui a été faite pour la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, a été attribuée au roi René, et plus tard à Jean Van Eyck et à Jean Van der Meire. M. l'abbé Requin, dont nous avons parlé plus haut, a découvert et publié en 1889 des documents qui établissent d'une manière incontestable qu'elle a été exécutée de 1453 à 1454 par Enguerrand Charretier [1]. D'après lui, « le tableau « de Villeneuve est d'une facture plus flamande que le *Buisson* « *ardent* de la cathédrale d'Aix; les deux groupes de saints « et de saintes qui environnent la Trinité rappellent d'une « manière frappante les chœurs du premier plan de l'*Adoration* « *de l'agneau mystique* des Van Eyck; les anges, les séraphins, « les enfants régénérés par le baptême, sont d'une beauté ravis- « sante, mais d'un caractère flamand très accentué. Dans le groupe « principal, les figures du Père et du Fils offrent des types vul- « gaires; mais la trivialité de leur physionomie est rachetée par une « chose admirable, l'expression. La tête de la Vierge manque de « grâce et d'élévation, ce qui lui donne un nouveau trait de res- « semblance avec les Van Eyck et les Flamands [2]. » Nous reconnaissons avec M. Requin que le groupe de la Trinité se rattache au genre de l'École flamande. Quant à la Vierge, « sa figure d'une largeur démesurée, ses joues blanchâtres, ses yeux sans expression » n'ont rien de ces jeunes filles d'une beauté opulente, à figure débordante de sang et de vie, au teint ensoleillé, sous les traits desquelles Jean Van Eyck peignait ses Vierges, ni de celles aux teintes plus claires et à l'expression tout à la fois fine et douce que préférait Roger Van der Weyden; si les groupes d'anges et de saints présentent, sous certains rapports, le caractère flamand

[1] L'abbé Requin, *les Peintres et les enlumineurs d'Avignon au quinzième siècle*, travail publié dans les *Mémoires de la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1889, p. 132.

[2] L'abbé Requin, *le Tableau du roi René au Musée de Villeneuve-lez-Avignon*. Paris, 1890, p. 9

accentué dont parle M. Requin, on y rencontre aussi une finesse d'expression, une légèreté de touche, révélant l'influence française de Paris et annonçant déjà l'École de Fouquet et de Clouet. Quant à la disposition de l'ensemble, où le groupe principal est représenté grandeur demi-nature, tandis que le reste est figuré en des proportions considérablement réduites, elle montre une naïveté et un manque de perspective qu'on ne trouverait pas dans un élève de Jean Van Eyck. Les fonds d'or qui se voient à certains endroits dans le tableau de Villeneuve avaient déjà presque complètement disparu dans l'École flamande au milieu du quinzième siècle. Le dessin, sûr, précis et nettement accusé, révèle aussi plutôt l'École française, et nous en dirons autant du coloris, qui n'a rien de la chaleur et de la puissance de celui de Jean Van Eyck; on y trouve parfois les teintes douces et bleues des peintres italiens. Si nous avions une appréciation à émettre au sujet de cette grande composition, nous dirions qu'elle nous semble émaner de l'École franco-flamande, et que l'on y trouve, dans le coloris, quelques vestiges de l'influence italienne, que certaines fresques et certaines peintures devaient entretenir à Avignon. Enguerrand Charretier, appelé aussi Quarton ou Charonton, était originaire du diocèse de Laon. Dans cette ville, qui a produit à la fin du quatorzième siècle et au commencement du quinzième Nicolas de Laon, peintre du roi Charles VI et du duc d'Orléans, il devait y avoir, comme à Amiens, une École locale subissant tout à la fois l'influence de l'École flamande et celle de l'École française de Paris. Ces deux tendances se remarquent dans l'œuvre d'Enguerrand Charretier.

Cette revue rapide et peut-être pourtant trop longue des œuvres de maîtres de l'École flamande primitive qui se trouvent en Italie et dans l'est et le midi de la France, complète l'étude que nous avons faite, il y a trois ans, dans les musées et les églises de Turin, de Gênes et de Naples. Elle pourra contribuer à faire apprécier d'importants objets d'Art et même plusieurs chefs-d'œuvre que l'excursionniste en Italie et dans le midi de la France néglige souvent de voir et d'étudier, parce que son attention ne se porte que sur les antiquités classiques et sur l'art italien; elle pourra en outre fournir des preuves en faveur de la thèse aujourd'hui reçue dans l'histoire, d'après laquelle le mouvement artis-

tique du quatorzième siècle, qui adopta pour principe l'imitation de la nature, naquit et se développa dans les Pays-Bas et le nord-ouest de l'Allemagne, et se répandit au quinzième siècle dans l'ensemble de la France, où se forma une grande École franco-flamande, et aussi, sans parler de l'Espagne, dans la péninsule Italique, où il prépara et commença l'évolution artistique désignée sous le nom de Renaissance [1].

Mgr Dehaisnes,

Président de la Commission historique du département du Nord, Correspondant du ministère de l'Instruction publique, membre associé de l'Académie royale de Belgique.

IV

PIERRE-ANDRÉ LE SUIRE

ET

MARGUERITE-ANTOINETTE-JUSTINE DE CORRANSON

MINIATURISTES

Le Musée d'archéologie de Laval a récemment acquis à la vente d'un vieil amateur de cette ville, M. Bourgneuf, une suite de miniatures et d'émaux dont le plus grand nombre sont signés : Le Suire ou J. Corranson.

M. Bourgneuf les possédait depuis longues années et les avait achetés à une vieille servante de M. Théodore Le Suire, né à Paris, paroisse de Saint-Barthélemy, et mort à Laval, vers 1840, vérificateur de l'Enregistrement et des Domaines.

Nous avons étudié avec soin cette nouvelle acquisition, qui fait

[1] M. Léon de Laborde et M. Courajod.

honneur au zèle, à la pénétration et au goût du savant bibliothécaire et conservateur du Muséum, M. Daniel OElhert, dont le nom n'est pas inconnu au Collège de France aussi bien qu'à la Sorbonne, pour ses études géologiques sur le département de la Mayenne.

Pierre-André Le Suire, peintre en émail et en miniature, est né à Rouen le 30 novembre 1742. Les notes laissées par son fils, Théodore Le Suire, nous apprennent que l'artiste dont nous avons l'honneur de vous entretenir cette année était ancien sous-directeur de la Manufacture royale de Sèvres, agréé de l'Académie royale de peinture et pensionnaire de l'État.

Malheureusement les recherches que nous avons faites à la Manufacture nationale de Sèvres, gracieusement secondé par le conservateur, M. Baumegart, ne nous ont pas permis de constater l'authenticité de cette qualification. Nous devons ajouter qu'après avoir consulté les listes d'académiciens et agréés publiées dans les *Archives de l'Art français*, nous n'avons pas découvert le nom de Le Suire.

Nous sommes donc aujourd'hui plus riche en renseignements sur la famille et les proches de l'artiste que sur lui-même et que sur sa femme Justine Corranson, née à Paris en 1753, et dont nous trouvons le nom dans le livret du Salon de 1791 (réimpression Guiffrey), n° 467, cadre de miniature par Mme Le Suire.

Les documents sont donc rares sur nos deux artistes miniaturistes, ainsi que sur deux autres artistes, membres de leur famille, Louis-Antoine-Bernard Le Suire, premier peintre de l'impératrice Catherine II, et Louis Le Suire, orfèvre à Rouen.

Voici, au surplus, la copie d'une note manuscrite laissée par le fils du miniaturiste, et qui nous a été communiquée par un de nos collègues, M. Quereau-Lamerie, membre de la Société historique et archéologique de la Mayenne.

Permettez-nous, Messieurs, de vous en donner la copie textuelle.

Oncles et tante du côté paternel.

1° Louis-Antoine Bernard Le Suire, l'aîné, premier peintre de la duchesse de Kingston et de l'impératrice Catherine II, né à Rouen, paroisse Sainte-Croix Saint-Ouen, en septembre 1734, mort à Rouen, même paroisse, en 1808, âgé de soixante-quatorze ans.

2° Martin-Robert Le Suire, homme de lettres, ancien Oratorien, ancien régent de rhétorique au collège royal de Langres, ancien secrétaire d'État et pensionnaire de S. A. R. l'Infant Dom Philippe, duc de Parme, Plaisance et Guastalla, membre de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Rouen et de plusieurs Sociétés savantes de Paris, de Londres, de Leyde, de Florence, Naples, ancien membre de la Société de jurisprudence de Paris, ancien professeur d'histoire et de législature au lycée de Moulins, décédé à Paris le 17 avril 1815 (neuvième arrondissement), âgé de soixante-dix-sept ans. Martin-Robert Le Suire a laissé un certain nombre d'ouvrages, manuscrits, dont beaucoup sont du genre licencieux. M. Quereau-Lamerie, — qui possède des chansons manuscrites de lui et des amis, — a donné à la bibliothèque de la ville de Laval son théâtre, et à M. Louis Garnier, architecte à Laval, un roman en 4 volumes (manuscrits) intitulé l'*Aventurier français*.

3° Radegonde-Dorothée Le Suire, née à Rouen et morte religieuse dans la même ville.

4° Simon Saint-Judes Le Suire, né à Rouen en 1740, paroisse Sainte-Croix Saint-Ouen, vicaire d'Etreville de Sainte-Patrice, prédicateur, successivement vicaire et curé de Sainte-Croix des Pelletiers, où il a été inhumé le 23 thermidor an III, après une longue détention pendant le règne de la Terreur.

5° Louis-François Le Suire, né à Rouen en 1747, mort sergent au régiment de la Reine-infanterie à la Rochelle en 1769.

Aïeul paternel.

Louis Le Suire, né à Loudun, paroisse de Saint-Pierre du Martroy, le 22 septembre 1694, établi orfèvre à Rouen, marié à demoiselle Nau, fille d'Antoine Nau, mort à Rouen, rue Sainte-Croix Saint-Ouen, en 1776.

Grand-oncle paternel.

..... Le Suire, mort jurisconsulte à Loudun.

Bisaïeul.

..... Le Suire, de la famille catholique des Francs-Le Suire. — Le Suire de Loudun, qui avait épousé une de ses parentes de la famille des Le Suire-Dauphin, calviniste; tous deux morts peu de temps après la naissance de leurs enfants.

Parents éloignés dont la révocation de l'Édit de Nantes a occasionné la dispersion, sur la fin du règne de Louis XIV.

Des Le Suire établis à Loudun, à Chinon, à Richelieu, à Villedomer, à Châteaurenault, à Tours, à Paris, à Lyon, à Genève, à Saint-Domingue, à la Guadeloupe, à la Martinique, à l'Isle de France, à l'Isle Bourbon.

De ce nombre, un capitaine général mort à Saint-Domingue, de la succession duquel le marquis de Saint-Florentin s'est emparé sous le règne de Louis XV, comme se prétendant le plus proche parent. Cette succession, d'après un arrêt du conseil, était réversible aux Le Suire après la mort de la duchesse de la Vrillière. La Révolution de Saint-Domingue, l'incendie du Cap et le massacre des blancs (notamment des régisseurs et gérants envoyés par la famille en 1785) ont englouti cette immense succession qui s'élevait à plus de dix millions des colonies.

Il a existé des Le Suire officiers dans les armées d'Henry IV, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, des gardes du corps, des gendarmes du Roy, des officiers de maréchaussée et des chevaliers de Saint-Louis.

Le général Joseph Le Suire, retraité propriétaire de la terre de Vernon, département de l'Eure, qui a fait les guerres de la Révolution, était fils d'un ancien officier général des armées du Roi, qui avait commandé dans les colonies françaises avant 1789.

Cette note, écrite de la main de Robert-Théodore Le Suire, appartient à M. Quereau-Lamerie, qui la tient de son grand-père, M. Meslay, lequel était ami de Le Suire. M. Quereau-Lamerie possède le portrait en miniature du général Le Suire, des lettres de Voltaire et de Beaumarchais; il a également possédé une nombreuse correspondance (disparue aujourd'hui!) qui contenait des lettres très curieuses de Mme Le Suire sur la difficulté qu'elle et son mari éprouvaient à vivre de leur art pendant la Révolution.

Nous serions tenté de ne pas laisser absolument dans l'ombre la

personnalité curieuse de ce Martin-Robert Le Suire, écrivain fécond, et dont les romans et les couplets ne sont pas exempts de toute licence; Voltaire lui écrit, en des termes pleins de malicieuse et fine raillerie, la lettre suivante :

« A Monsieur Le Suire.

« Je vous plains beaucoup, Monsieur, car vous avez un grand « talent, du goût, de la facilité, de l'abondance, de l'imagination, « vous serez probablement l'ornement du siècle que je vais bientôt « quitter : il y a de quoi être très malheureux. Vous perdrez le « chemin de la fortune et vous trouverez l'envie, la calomnie, « l'hypocrisie sur le chemin de fleurs où vous marchez. Si vous « aviez choisi un sujet plus digne de vous, vos vers seraient encore « meilleurs. Vous avez le don de penser et de vous exprimer; ce « don est très rare. Permettez-moi de vous dire seulement que « plus les sentiments que vous m'exprimez me sont favorables, « plus vous devez leur donner des bornes. Le public ne pardonne « jamais les longs éloges, et le moins de vers qu'on peut, est tou- « jours le meilleur. Votre belle épître mérite d'être perfectionnée, « vous paraissez écrire si facilement, que je suis sûr qu'il vous en « coûtera peu pour donner la dernière main à votre ouvrage. « Rendez-le court et correct, il sera charmant. Si je n'étais pas « accablé de soins et de maladie, je vous répondrais autrement « qu'en prose, et si je pouvais vous être utile, je serais charmé de « vous marquer avec combien de reconnaissance j'ai l'honneur « d'être..... »

Cette lettre est communiquée plus tard par son destinataire lui-même à Beaumarchais, qui lui répond en ces termes :

« Paris, le 9 février 1781.

« Nous recevons avec beaucoup de reconnaissance, Monsieur, « l'original de la lettre que M. de Voltaire vous a écrite; et nous « vous le ferons repasser aussitôt que nous en aurons fait prendre « copie.

« Notre empressement à recueillir tout ce qu'a écrit le grand

« homme est heureusement secondé par les gens de lettres et les « personnes lettrées qui ont été en relation avec lui ; et nous ne « demandons pour fruit de nos travaux que la gloire de lui ériger « un monument digne de ses grands talents et de son génie.

« Nous avons l'honneur d'être particulièrement, Monsieur,

« Vos très humbles et très obéissants serviteurs.

« Pour la Société littéraire et typographique,

« CARON DE BEAUMARCHAIS. »

Adresse : A Monsieur Le Suire, hôtel de Malthe,
rue Christine, faubourg Saint-Germain.
(Cachet de cire noire avec armoiries.)

Nous ne résistons pas non plus au désir de reproduire une seconde lettre, ou plutôt un billet daté de Ferney, 27 avril 1771, adressé par Voltaire à M. Le Suire, au *Caffé* turc, au coin de la Juiverie et de la Vieille-Draperie, à Paris :

« Il y a deux mois que M. Le Suire a fait l'honneur à un vieux « solitaire de l'inviter à des noces patriarchales, apparemment « parce que ce reclus est à peu près de l'âge des patriarches.

« L'homme invité étant tombé dans un état qui le rendait beau- « coup plus propre à un enterrement qu'à un repas de noces, n'a « pu remercier qu'aujourd'hui M. Le Suire de sa politesse et de « l'esprit qui règne dans son invitation. Il n'y a personne qui ne « voulût souper avec *Lia* et *Rachel,* pourvu que M. Le Suire soit « de la partie.

« L'invité présente ses très humbles remerciements à l'invitant. »

Mais ne perdons pas de vue l'objet de notre étude, qui est, avant tout, Pierre-André Le Suire et sa femme Justine Corranson, et, comme nous l'avons déjà dit, si nous manquons de documents sur leurs vies, du moins pouvons-nous placer sous les yeux du Comité la reproduction fidèle de leurs deux portraits faits par eux-mêmes.

La miniature peinte sur ivoire de Pierre-André Le Suire est, selon l'avis de tous les connaisseurs, une œuvre remarquable [1].

[1] Voir ci-après, pl. II.

L'artiste peintre, alors âgé de quarante et un ans, est représenté debout, une palette à la main; la tête de trois quarts est très vivante, d'un modelé très ferme, d'un dessin précis et correct; le cou nu et la main se détachent au milieu du jabot et de la manchette sur les vêtements de soie aux reflets changeants. L'ensemble de ce portrait est d'une grande et belle allure, d'une belle coloration, digne des maîtres portraitistes de cette époque.

Ce portrait est signé à droite JUSTINE CORRANSON. — LE SUIRE. — 1783.

Voici maintenant le portrait, peint sur émail blanc-pâte, fort employé alors et négligé de nos jours, sur plaque bombée, de Mme Le Suire. Sur le dos de la plaque on lit :

M. A. J. Corranson, peinte d'après nature par P. A. Le Suire son époux.

Signé : LE SUIRE 1783[1].

Touchantes preuves de l'affection mutuelle de ce ménage et de la similitude de goûts des deux époux.

Mme Le Suire est aussi représentée à mi-corps, la tête presque de face et légèrement inclinée à gauche; la robe ouverte laisse voir la naissance de la gorge finement modelée. Sans être régulièrement jolie, la physionomie est agréable, vive, spirituelle et d'un grand charme. Le costume est celui de l'époque, chevelure poudrée avec deux grosses papillotes encadrant la tête et retombant sur les épaules, corsage violet mauve orné de dentelles et de rubans; tout dans cet émail est traité avec le même soin, avec le même amour; la touche est légère, souple et extrêmement habile, la coloration est d'une fraîcheur exquise et nous prouve, une fois de plus, que de tous les procédés la peinture sur émail est la seule vraiment inaltérable. Les œuvres d'Art sont soumises à cette loi fatale de disparaître, de s'altérer, de perdre plus ou moins l'intensité, la richesse ou la finesse des couleurs; l'émail seul conserve la fraîcheur et la beauté des tons dans tout leur éclat, et ce portrait qui date de plus d'un siècle semble sortir des mains de l'artiste.

[1] Voir ci-après, pl. III. — La reproduction photographique des deux portraits de Le Suire et de sa femme est l'œuvre de M. E. de Saint-Senoch, artiste distingué, un des membres les plus actifs de la Société française de photographie, lauréat à toutes nos grandes expositions de France et de l'étranger.

Planche II. Page 130

PIERRE-ANDRÉ LE SUIRE

MINIATURE PEINTE PAR MADAME LE SUIRE

Nous joignons à ces quelques lignes la liste des miniatures et émaux acquis par le Muséum de Laval, et nous espérons que nous ne serons pas les seuls à féliciter le conservateur, M. OElhert, d'avoir recueilli ces œuvres intéressantes et de leur avoir donné une place d'honneur dans la collection qui lui est confiée.

Tancrède Abraham,

Conservateur du Musée de Château-Gontier, Vice-Président de la Société des Arts réunis de la Mayenne, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

1° Émail carré long sur blanc de pâte. 73 mill. sur 65 mill.

Pêcheurs et Pêcheuses. Dans un paysage historique, d'après Joseph Vernet. *Signé :* Le Suire 1767.

2° Émail ovale sur blanc de pâte. 43 mill. sur 32.

La leçon de flûte, d'après Boucher.

3° Une montre émail sur or; au dos du boîtier, un médaillon entouré de roses en camaïeu. *La mort de Cléopâtre*, d'après Gaspard Netscher. On sait que le tableau de ce peintre a fait partie de la collection Éveillard de Livois avant 1792. Cette toile est entrée ensuite au Musée d'Angers; mais, par suite de conventions amiables, elle est rentrée en 1808 en la possession du marquis d'Autichamp, héritier du baron de Livois.

A l'intérieur du boîtier, un Amour, peint sur émail.

4° Autre émail. Portrait d'un personnage décoré des ordres du Saint-Esprit et de la Toison d'or; non signé, mais qui nous semble bien être de Le Suire.

5° Miniature sur ivoire. Portrait d'homme vu de face. Personnage inconnu.

6° *Sainte Madeleine*, d'après le Brun.

Miniature sur ivoire. *Signée :* J. Corranson. 1783.

7° Portrait de Le Suire. Miniature sur ivoire par J. Corranson-Le Suire. 1783.

8° Portrait de Mme Le Suire. Émail sur blanc de pâte. *Signé :* P. A. Le Suire son époux. 1783.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

MAIRIE DE LA VILLE DE ROUEN.

État civil. — Extrait du registre des actes de la paroisse Sainte-Croix Saint-Ouen de l'an mil sept cent quarante-deux.

Le trentième jour de novembre mil sept cent quarante-deux, fut baptisé par M. le vicaire de cette paroisse Pierre-André Le Suire né du jour d'hier sur les douze heures du jour et du légitime mariage de Louis Le Suire orfèvre et de Marie-Anne Nau son épouse demeurant rue de l'Oratoire; son parrain Pierre-François Manoury, compagnon toilier de la paroisse de Saint-Paul-lez-Rouën, sa marraine Françoise Langlois femme de Pierre du Thuit, passementier, rue du Battoir, paroisse de Saint-Maclou, laquelle a déclaré ne scavoir signer, et ont signé : L. Le Suire, Pierre-François Manoury et Dufour prêtre vicaire.

PRINCIPAUX OUVRAGES PUBLIÉS PAR ROBERT-MARTIN LE SUIRE.

Coup d'œil au Salon de 1775, par un aveugle. (Paris, 1775.)

Isaac et Rebecca, poème en prose. (1777.)

Les Amants français à Londres ou les délices de l'Angleterre. (Londres, 1780. 2 vol. in-8°.)

Le Triomphe du Nouveau Monde, poème. (Paris, 1782. 2 vol. in-12.)

Le Philosophe parvenu. (1778. 6 vol. in-8°.)

Le Crime ou lettres originales de César Perlencourt. (Paris, 1789. 4 vol. in-12.)

Charmansage ou Mémoire d'un jeune citoyen faisant l'éducation d'un ci-devant noble. (Paris, 1772. 4 vol. in-12.)

Planche III. Page 132.

MADAME LE SUIRE

PEINTURE SUR ÉMAIL PAR PIERRE-ANDRÉ LE SUIRE

V

LE TOMBEAU DU ROI RENÉ

A LA CATHÉDRALE D'ANGERS

La cathédrale d'Angers a perdu presque tous les monuments funéraires qui constituaient l'une de ses plus grandes richesses artistiques. Les documents qui nous restent permettent de décrire, avec une rigoureuse exactitude, en attendant une restitution souvent souhaitée, même un instant espérée, la splendide sépulture du roi René, dont il reste à peine quelques peintures murales, à demi effacées.

§ I. — *Description.*

Lorsque ce prince, ami des Arts, entreprit la construction de son tombeau, le chœur de l'église d'Angers possédait déjà quelques monuments dignes d'intérêt. Sans compter les sarcophages et les représentations (quatorzième siècle) des évêques Raoul de Machecoul et Foulques de Mathefelon, on voyait, au haut de l'abside, la châsse de Louis Ier, roi de Jérusalem, chef de la maison ducale d'Anjou, mort en 1384, celles de Louis II, beau-père de Charles VII, mort en 1417, et de Yolande d'Aragon, femme de Louis II, inhumée en 1442. Marie de Bretagne, femme de Louis Ier et grand'mère de René, morte en 1404, avait son effigie en marbre noir, derrière le grand autel, alors placé sous l'arc-doubleau qui sépare le chœur de l'abside [1].

René choisit la deuxième arcade, à gauche du chœur, pour y creuser son caveau funéraire, et, afin de donner plus de magnificence à son tombeau, il fit décorer, dans le même style, par les mêmes artistes, la troisième arcade, qu'on appela le Reliquaire. Plusieurs des meilleurs historiens de René ont confondu, dans leur

[1] Le manuscrit 871, p. 76, de la Bibliothèque d'Angers, attribue par erreur cette tombe à Jeanne de Laval, comme Gaignières, dans son *Recueil d'Oxford.*

interprétation des documents mis au jour, le Reliquaire avec le Tombeau proprement dit[1].

On ne travailla pas moins d'un siècle entier à ce monument, dont voici la description.

Le sommet du tympan était entièrement peint en bleu d'azur avec semis de fleurs de lis d'or; on distingue encore, au-dessus des boiseries, faites de 1781 à 1787, deux grands écussons, timbrés de couronnes ducales, à gauche, écartelé de six quartiers, au 1er de Hongrie, au 2e de la branche d'Anjou-Sicile, au 3e de Jérusalem, au 4e de la deuxième branche d'Anjou, au 5e de Bar, et sur le tout d'Aragon, avec la devise au-dessous, sur une banderole : « Loz en Croissant », devise de l'ordre du Croissant, institué par René en 1448; à droite, parti semblable au précédent, parti de Lorraine en mémoire d'Isabelle de Lorraine, première femme du roi René. Ces peintures décoratives ont été exécutées, comme on le verra, en 1472, par Coppin Delf, de même que l'ornementation des pilastres de la deuxième et de la troisième arcade, revêtus dans toute la hauteur de chaufferettes dorées embrasées de gueule, alternant avec les mots « D'ardant desir », sur fond blanc, symbole et devise de René, par amour pour Isabelle.

Au-dessous du tympan, un arcosolium, creusé à la profondeur de trois pieds, laisse encore voir, derrière le lambris du chœur, sa voussure peinte d'un semis de fleurs de lis d'or sur champ d'azur, et sa bordure rouge ornée d'un rang de quintefeuilles d'or. L'extérieur était flanqué d'un triple étage d'arcatures ogivales, creusées en forme de niches très élancées et terminées, au deuxième tiers de la hauteur, par de petits dais rehaussés d'or, et peints en rouge à l'intérieur, puis, à la partie supérieure, par de semblables petits dais à pignons triangulaires, ornés de crochets, d'un travail très délicat, se prolongeant sur toute la partie supérieure de l'arcosolium; toutes ces sculptures étaient en marbre blanc rehaussé d'or, d'azur et de vermillon.

Le sarcophage, en saillie, mesurait trois pieds de hauteur, huit de longueur, cinq à six de profondeur. Il était en marbre noir avec applications de marbre blanc, sur les trois faces appa-

[1] Lecoy de La Marche, *le Roi René*, t. II, p. 93; Célestin Port, *Dictionnaire historique de Maine-et-Loire*, t. II, p. 741.

rentes, trois pilastres sur les côtés, sept sur la face principale, encadrant six grands écussons alternés en forme de bouclier et en forme de losange, aux armes d'Anjou, et parti d'Anjou-Lorraine.

Sur la table de marbre noir, recouvrant le sarcophage, étaient couchées les statues de René d'Anjou et d'Isabelle de Lorraine, en marbre blanc de Carrare, les pieds tournés vers l'est. René, au fond, près de la muraille, était représenté la tête ceinte d'une couronne, les pieds appuyés sur un lionceau, le corps revêtu d'habits largements drapés, les mains jointes. Isabelle de Lorraine, la tête ornée de cheveux séparés en nattes attachées derrière, sous la couronne, portait un corsage d'hermine, un manteau de fourrure, et tenait les mains jointes; les pieds s'appuyaient sur deux lévriers[1].

Chacune de ces statues se composait de deux morceaux de marbre. Commencées par Jean Poncet, elles furent terminées par Pons Poncet, son fils, et coûtèrent 200 écus.

Un triple dais ogival trilobé de marbre blanc, très finement découpé, semblait couvrir la tête des personnages : le Musée Saint-Jean d'Angers possède dix-huit fragments de ce dais. Immédiatement au-dessus du sarcophage, appuyée au mur du fond de l'arcade, une grande plaque de pierre, ornée de rinceaux d'azur, en forme de feuilles contournées et de rubans enroulés, avec la chaufferette et la devise « D'ardant désir », au fronton, portait en lettres d'or, capitales romaines, ces vers attribués au roi René :

REGIA . SCEPTRA . LUIS . RUTILIS . FULGENTIA . THRONIS .
DUM . QUONDAM . RECOLIS . PRESSA . ET . NUC . PULVERE . CERNIS .
MARCESCUNT . FLORES . MUNDI . LAUDES . ET . HONORES .
GLORIA . FAMA . LEVIS . POMPARUM . FASTUS . INANIS .
UNA . PARIT . REGES . ET . VULGUS . TERRA . POTENTES .
QUOD . DEDIT . HAEC . REPETIT . MORTALIA . CUNCTA . RECONDIT .
MORS . DOMINIS . SERVOS . ET . TURPIBUS . EQUAT . HONESTOS .
UNUS . ERUNT . TUMULUS . REX . PASTOR . INHERS Q . PERITUS .

[1] GAIGNIÈRES, *Recueil d'Oxford*, t. I, *Princes et princesses*, p. 5. — Montfaucon représente autrement les statues, et vraisemblablement d'une manière inexacte : René a la main droite relevée à la hauteur de la poitrine, la main gauche tombante; Isabelle, la main gauche repliée sur la poitrine, la main droite tombante. Le manuscrit de Lehoreau, à l'évêché d'Angers, et une lithographie par Asseli-

Au-dessus de cette inscription, occupant tout le fond de l'arcosolium, était placé le *Roi mort*, peinture allégorique de grande réputation, et qu'on a cru pouvoir attribuer à René d'Anjou. C'est « une des plus belles pièces qu'on peut voir », au dire d'un chroniqueur du règne de Louis XIII[1].

Un artiste angevin, Savouré (Édouard-Jules-Auguste) [1804-1849], s'est inspiré de l'idée, alors acceptée sans contestation, du *Roi René peignant son tombeau*, dans un tableau qui figure aujourd'hui à l'hôtel de ville de Saumur.

Le tableau représentait un roi, la tête et le corps décharnés, assis sur un trône orné de colonnes cannelées, avec soubassement et chapiteaux Renaissance supportant une corniche et un fronton à voussure cintrée, au milieu duquel se voyait l'écusson de René d'Anjou, timbré d'un casque ailé à lambrequins, soutenu par deux angelots nus, représentés accroupis, ailes éployées. La tête du Roi mort s'incline sur l'épaule gauche, elle va laisser tomber la couronne ouverte, qui chancelle sur son front. Un long et large manteau de brocart d'or, fourré d'hermine, enveloppe le personnage de ses plis, cachant sa jambe gauche, laissant voir l'autre jambe, nue, raidie, en décomposition déjà. Les deux bras décharnés, découverts jusqu'aux coudes, sont ramenés en avant, le bras gauche à la hauteur de la ceinture, le bras droit un peu au-dessus de la poitrine. Un sceptre d'or fleurdelisé et un globe cerclé d'une croix gisent renversés aux pieds du Roi. Sur le sol, dallé en échiquier, rouge et blanc, se tiennent, au premier plan, deux anges, ailes éployées : l'ange de gauche, tourné de profil, soutient l'écusson d'Anjou, timbré d'une couronne ducale ; l'ange de droite, vu de face, soutient un écusson parti d'Anjou, parti de Lorraine, timbré d'une semblable couronne. A l'arrière-plan, une balustrade en pierre, ornée de pilastres et de festons, laisse voir de chaque côté du trône deux vues d'Angers, à droite notamment les tours de la cathédrale, avec le pavillon central dû à Jean de Lépine, et terminé seulement en 1540.

Ce tableau, étant détruit depuis un siècle, ne nous est connu que

neau (1853), ainsi qu'une lithographie de l'*Anjou pittoresque* (1853) et une lithographie de J.-F. Garnier (1840 *circa*), indiquent aussi les mains jointes, selon la tradition des représentations funèbres.

[1] Bruneau de Tartifume. Manuscrit 871, p. 363, à la Bibliothèque d'Angers.

par un dessin de Gaignières (dix-septième siècle), conservé à la bibliothèque Bodléienne d'Oxford, calqué pour le Cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale, en 1861, par M. Jules Frappaz, et par une autre aquarelle inédite, conservée à la Bibliothèque de l'évêché d'Angers, dans le *Cérémonial,* manuscrit de Lehoreau[1] (1724).

On a fort agité la question de savoir quel était l'auteur de ce tableau. Pour les uns, c'était une peinture (on a même écrit une peinture *à fresque*)[2] du roi René. Pour d'autres, le roi René eut seulement l'idée de l'exécution du tableau, qui ne date que du seizième siècle. Pour d'autres encore, ce fut l'œuvre de Gilbert Vandelant, peintre suisse ou allemand, que le duc d'Anjou s'était attaché, et qu'il ne faut pas confondre avec Jean dit Gilbert Vandelant, son fils, mort à Angers, en 1559[3]. Pour d'autres enfin, cette peinture fut commencée par René, et continuée ou retouchée par le second Gilbert Vandelant.

Et d'abord, il faut renoncer à faire du *Roi mort* une peinture tout entière exécutée au seizième siècle. Les *Comptes et mémoriaux du roi René* (n° 176) ont une mention très précise de ce tableau, à la date de 1472. Le 3 juillet de cette même année, Coppin Delf s'engage à peindre et dorer « les chappiteaux de dessus le *Roy mort*[4] ». Malgré certains détails de la composition, et notamment l'architecture de la cathédrale, représentée après les travaux de 1540, il n'est donc pas douteux que le tableau fut exécuté, ou tout au moins commencé dès 1472, du vivant du roi René.

Faut-il croire, d'après une tradition rapportée par M. de Ville-

[1] Gaignières, *Recueil d'Oxford, Princes et princesses du sang royal de France,* t. I, p. 5 et 6. — Signalons aussi un « dessin de souvenir » exécuté par Roch-J.-B. Donas, artiste peintre, sculpteur et graveur (né à Angers le 18 septembre 1762, mort en cette ville le 13 mars 1849), dessin exposé en 1842, par l'auteur, et légué par lui à la collection Quelin. (*Catalogue de vente*, 1851, in-8° de 49 pages.) — On trouve enfin une lithographie du sépulcre et des statues dans Villeneuve-Bargemont : *Histoire de René d'Anjou,* t. III, et dans Berthe, manuscrit 897, pl. LXXIV, de la Bibliothèque d'Angers; une gravure au trait des dessins de Gaignières et de Beauxin dans le *Répertoire archéologique de l'Anjou*, 1866.

[2] Comte de Quatrebarbes, *OEuvres du roi René,* 1842, t. II, p. clii entre autres.

[3] Célestin Port, *les Artistes angevins,* et *Dictionnaire de Maine-et-Loire,* au nom de *Vandeland.*

[4] *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René,* publiés par Lecoy de La Marche. Paris, Picard, 1873, in-8°.

neuve-Bargemont[1], que le *Roi mort* ait été l'œuvre du roi René lui-même? Ce serait sans doute plus téméraire. Il faut reconnaître cependant que ceux-là mêmes qui se sont attachés récemment à enlever à René d'Anjou la réputation de peintre, qu'une tradition constante et ancienne lui avait donnée, n'ont pu tout à fait anéantir, sur preuves sérieuses, l'attribution qu'on lui fait, à Lyon et à Avignon, de deux tableaux dont l'idée est d'une analogie frappante avec le sujet du *Roi mort*. Sans exagérer l'importance critique d'une tradition populaire, ce serait tomber dans un autre excès que de n'en tenir aucun compte. Et quand, sur trois points de France aussi éloignés que Lyon, Angers et Avignon, nous trouvons trois tableaux de même style, de même philosophie, attribués également par la tradition au roi René, il nous paraît bien présomptueux de déclarer, sans raisons graves, que cette tradition lyonnaise, angevine ou avignonnaise, ne repose sur rien du tout.

Dans un inventaire du manoir de La Menitré, près Beaufort, nous voyons figurer, au temps du roi René, un tableau qu'on désigne sous le titre : *la Mort qui pique un amoureux*[2].

A Lyon, on signale, dans l'église Saint-Paul, une *Image de la mort*, attribuée à René d'Anjou[3].

A Paris, on conserve à la Bibliothèque nationale (manuscrit, fonds latin, n° 1156), dans un livre d'Heures qui appartint à René, qui peut-être fut enluminé par lui, une miniature représentant un *Squelette coiffé d'une couronne royale*[4].

C'est bien là encore une version du *Roi mort*, qui ornait le tombeau de la cathédrale d'Angers.

A Avignon, enfin, on voyait encore au dix-huitième siècle, au couvent des Célestins, une peinture que l'on attribuait à René d'Anjou, et qui représentait sa maîtresse[5], ainsi que le rapporte, en 1739, le président de Brosses, peu accessible à la philoso-

[1] *Histoire de René d'Anjou*, 1825, t. III, p. 343.

[2] A. Giry, *Notes sur l'influence artistique du roi René*. (Paris, 1875, in-8° de 16 pages), extrait de la *Revue critique d'histoire et de littérature*, n°s 45, 46, p. 6.

[3] J. Renouvier, article des *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*. 1857.

[4] In-8°, f° 113. Cette composition a été gravée au trait, p. 68, dans les *OEuvres du roi René*. (M. Célestin Port croit que ce livre fut fait, non de la main de René, mais pour son usage.)

[5] M. Lecoy de La Marche a cru, à tort, que ce tableau ornait le grand autel de l'église Saint-Didier, comme l'a fait remarquer M. Giry, *ouvr. cité*, p. 6.

phie scolastique : « Dans une de leurs salles [aux Célestins] je trouvai, dit-il, le fameux tableau peint en détrempe par René d'Anjou, roi de Provence (*sic*), leur fondateur... C'est un grand squelette debout, coiffé à l'antique, à moitié couvert de son suaire, dont les vers rongent le corps, défiguré d'une manière affreuse; sa bière est ouverte, appuyée debout contre une croix de cimetière et pleine de toiles d'araignée, fort bien imitées. » Et le président de Brosses ajoute, sous l'impression du cauchemar que cette vision lui a causé : « Au diable soit l'animal qui de toutes les attitudes où il pouvait peindre sa maîtresse, en a choisi une d'un si horrible spectacle [1] ! » Malgré sa bonne humeur gauloise, l'auteur des *Propos rustiques, baliverneries, contes et discours d'Eutrapel,* Noël du Fail, — qui fut Angevin de séjour et peut-être bien de naissance, quoi qu'on en ait dit, — jugeait mieux que le parlementaire sceptique l'allégorie funèbre du roi René : « Lorsqu'en cette belle voûte d'église, à Saint-Maurice d'Angers, dit-il, on chantoit cet hymne funèbre de *Requiem* en grosse et plate musique, approchant du faux bourdon, vis-à-vis de ce riche tableau du bon René de Sicile, où il est peint mort, rongé de vers, couronné et tenant un sceptre en main, il n'y avoit si contronglé et dur cœur qui ne se retirât à la contemplation de la caducité et vanité de ce monde [2]. »

Nous ne voulons pas prétendre, bien entendu, que René d'Anjou eut le premier la conception de cette idée; nous savons qu'au moyen âge, et même plus tard, — le tombeau de Louis de Brezé à la cathédrale de Rouen nous en fournit la preuve, — les artistes peintres et sculpteurs se sont plu à rendre ainsi le contraste des grandeurs et des vanités de ce monde; la *Danse macabre* exprime la même pensée, et dans la cathédrale d'Angers, l'évêque de Beauvau, mort en 1479, fut représenté sur sa tombe sous la forme d'un squelette revêtu d'ornements épiscopaux.

Mais on ne peut s'empêcher d'être frappé de ce fait que les monuments attribués au roi René, en des lieux si différents, semblent avoir tous été exécutés sous la même inspiration artistique,

[1] *Le Président de Brosses en Italie.* Paris, Didier, t. I, p. 20. Voir aussi *les Peintres et les enlumineurs du roi René,* par J. Renouvier. (*Mémoires de la Société archéologique de Montpellier.* 1857.)

[2] *Contes d'Eutrapel,* XIX, p. 262 de l'édition Gosselin, 1842, in-12. Les *Propos rustiques* ont été imprimés pour la première fois à Lyon, en 1549.

sous cette inspiration même qui dicta l'épitaphe de René, qu'on n'a pas jusqu'ici disputée à son auteur. Toutes les œuvres écrites du duc d'Anjou sont d'ailleurs empreintes de ce sentiment de mélancolie propre à l'École de peinture flamande; et qui pourrait en être surpris, se rappelant les infortunes et les déceptions de ce prince, chez qui, selon l'expression d'un de ses illustres compatriotes, David d'Angers, « l'Art était devenu l'une des plus hautes dignités du malheur [1] » ?

Jusqu'à ce que l'on nous apporte, sinon des preuves, du moins des raisons sérieuses, pour démentir une tradition rapportée par tous les chroniqueurs angevins, nous ne voyons pas bien pourquoi nous attribuerions à d'autres qu'à René d'Anjou lui-même le commencement d'exécution d'un tableau dont l'existence est constatée dès 1472, dont aucune autre mention, dans les *Comptes et mémoriaux du roi René*, n'indique la commande à un autre artiste [2]. Et les détails Renaissance qu'on trouve dans ce tableau, d'après les aquarelles de Gaignières et de Lehoreau, ne s'expliquent pour nous que par une restauration du tableau postérieurement à 1562.

Nous n'avons, en effet, pour document, qu'une aquarelle de Gaignières exécutée au dix-septième siècle. Or, entre la date de 1472, où nous constatons l'existence du tableau du *Roi mort*, et la date de 1699 (*circa*), où Gaignières nous apporte son témoignage, nous trouvons la date de 1562, celle du pillage de la cathédrale d'Angers par les huguenots.

La chronique angevine rapporte que les huguenots « rompirent la représentation du deffunt roy de Cicille, ensemble celle de la roysne, sa femme, qui est à costé [3] ». L'hypothèse la plus vraisemblable est donc celle-ci : un peintre fut chargé, après 1562, de la restauration du tableau du *Roi mort*, endommagé par le temps, et plus probablement par les outrages des huguenots; dans cette restauration il représenta tout naturellement l'église cathé-

[1] Henry Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires*, in-8°, 1891, p. 66. — Lettre du 23 septembre 1832 à Victor Pavie, à propos d'un voyage à Aix où le statuaire avait vu le *Buisson ardent* de Nicolas Froment d'Avignon, que l'on croyait alors du roi René.

[2] Nous nous rencontrons sur ce point avec M. Lecoy de La Marche (*René d'Anjou*, t. II, p. 74).

[3] Voir l'abbé Pletteau, *Annales ecclésiastiques de l'Anjou* (1562); *Revue de l'Anjou*, t. II, p. 285.

drale, comme il l'avait sous les yeux, depuis la construction de la troisième tour, en 1540, et c'est ce qui a dérouté la critique sur l'ancienneté du tableau du *Roi mort*.

Nous admettrions moins facilement que le *Roi mort* ait été seulement commencé au quinzième siècle. Nous avons vu que dès 1472 il était en place; on ne l'aurait vraisemblablement pas apporté au tombeau avant l'achèvement. Et ce n'était pas, comme on l'a rapporté à tort[1], une fresque, une peinture murale. C'était un tableau sur bois : on voit encore aujourd'hui les traces des crampons de fer qui le fixaient dans la muraille ; lorsque, au dix-huitième siècle, on le déplaça, on recourut à un « menuisier » pour le diminuer[2]. Il n'est pas plus exact de dire que par son testament René d'Anjou recommande de terminer le tableau; on peut relire ce document[3], qui date de 1474, on n'y trouvera pas une seule mention du *Roi mort;* ce n'est que par une extension trop large qu'on a pu trouver une allusion à ce monument dans la phrase où René recommande en général d'achever les travaux, édifices et tableaux qu'il a commencés, — ou fait commencer, — car le sens du texte est équivoque.

A côté de la deuxième arcade, abritant le tombeau proprement dit de René d'Anjou et de la reine Isabelle de Lorraine, sa première femme, le *Reliquaire* de même ordonnance, occupait la troisième arcade, et formait un ensemble architectural en parfaite harmonie.

Les piliers étaient également décorés de chaufferettes symboliques et de la devise « D'ardant désir ».

L'arcosolium, profondément creusé dans la muraille, était orné de sculptures et de peintures, et surmonté d'un élégant pignon, dont les traces sont encore visibles derrière les boiseries du chœur. Le tympan était décoré d'un grand bas-relief représentant le *Jugement dernier*. Au centre, le Christ, en Majesté, présidait cette scène imposante. Au-dessous, un ange pesait les âmes dans une balance, et séparait les justes des damnés; à droite, les bons

[1] MM. de Quatrebarbes et de Villeneuve-Bargemont notamment.

[2] Célestin Port, *Dictionnaire de Maine-et-Loire*, t. III, p. 240. Archives, série G, 272, p. 349.

[3] *Œuvres du roi René*, in-f°, t. I, p. 85 et suiv.

s'élevaient au paradis; à gauche, les mauvais étaient précipités dans l'enfer. Au-dessus, on apercevait le Ciel, avec les neuf chœurs des anges, la figure de plusieurs apôtres et les armoiries du roi René. On verra que ce bas-relief fut l'œuvre de l'imagier Pons Poncet et du peintre décorateur Coppin Delf.

De 1447 à 1699, on y avait placé une armoire ou coffre de bois doré, à deux battants, qui étaient ornés à l'intérieur de deux statues d'évêques, en bois doré, saint Maurille et saint René, évêques d'Angers. Si l'on en croit Lehoreau, ce coffre avait servi à rapporter, de Sorrente à Angers, le corps de saint René. C'est dans ce coffre qu'on déposait les reliques du trésor, et parfois aussi les bijoux, les parures du roi René et de sa femme; on voit ainsi notre duc, partant pour la Provence, en 1472, confier à Saint-Maurice d'Angers son reliquaire d'or de la Vraie Croix, qu'on lui rendit quatre ans plus tard. En 1486, Jeanne de Laval confie au Reliquaire une nef d'argent en forme de berceau, renfermant ses joyaux, ses pierreries, colliers, patenôtres, ses Heures, ses coiffures, frontières, sa couronne d'or à saphirs, rubis et perles, jusqu'à une salière d'or garnie de pierres précieuses.

Entre le Reliquaire et le Tombeau, s'élevait, pour compléter la décoration de la sépulture royale, un petit autel, en marbre noir, orné d'arcatures en albâtre, très finement découpées, d'une galerie trilobée et d'un retable en marbre blanc et noir orné de trois bas-reliefs, commencés par Jean Poncet en 1450-1452, et terminés en 1459 par Pons Poncet, son fils, et par Jacques Moreau. Le panneau central représentait la *Crucifixion,* avec la Vierge et saint Jean. A gauche, on voyait le roi René, agenouillé sur un prie-Dieu, « vêtu à la doctorale », les mains jointes appuyées sur un livre ouvert; saint Michel, debout et tête nue, le présentait à Notre-Dame, au Calvaire. A droite, en regard, Jeanne de Laval, deuxième femme de René, également à genoux, était présentée au Crucifix par la Madeleine; au fond, l'artiste avait sculpté des angelots. Au-dessus de l'autel, derrière le Roi, on avait représenté trois chevaliers, debout, portant le heaume, la bannière et l'étendard en bronze : ils avaient cinq pieds de hauteur chacun et étaient abrités sous un petit dais d'albâtre à deux pans. En face, derrière la Reine, sous des dais, trois pleureuses assises lisaient leurs Heures.

C'est à cet autel de marbre que l'on célébrait les messes en mémoire de René d'Anjou. Ce petit monument, d'un style fort gracieux, se trouvait placé près du pilier, face à la nef, à la gauche du grand autel, construit alors sous l'arc-doubleau qui sépare le chœur de l'abside.

On a retrouvé dans les inventaires des quinzième et seizième siècles, à la cathédrale d'Angers, de précieuses indications sur les tentures dont les sépultures royales d'Anjou-Sicile étaient recouvertes aux grandes fêtes : c'étaient des velours de Milan, des damas de Gênes, des satins de Florence, des étoffes d'or de Lucques et d'Alexandrie, avec larmes, fleurs, oiseaux, losanges et bordures armoriées [1].

§ II. — *Construction.*

C'est vraisemblablement à la mort d'Yolande d'Aragon, en 1442, que le roi René conçut le projet de pourvoir lui-même à la construction de son tombeau. Mais la première mention précise des travaux entrepris « pour la sépulture » ne remonte pas au delà de 1447 [2]. On voit alors le trésorier de Provence envoyer de l'argent sur l'ordre de René d'Anjou pour « les œuvres de la sépulture du Roy qu'on faict à Angiers ». Et ce n'est que trois ans plus tard, le 31 août 1450, qu'un marché est conclu pour la mise en place des œuvres commencées. On voit dans cet acte passé avec Jean Poncet, l'imagier, et son fils, Pons, « le pris fait des choses qui sont encore à faire en la sépulture », notamment les « phillatières devant le sépulchre, sept sur la face principale, et trois aux côtés, avec écussons et losanges sur les panneaux, aux armes du Roi et de la Reine, travail estimé 300 écus » ; les « embassements et espondes » (socles et soubassements) de marbre noir, 300 écus; « l'image du Roy est de deux pièces et le corps près de fait jusques à polir, si la teste n'est encore toute esbochée » ; celle de la Reine, également de deux pièces, « dont le corps est à moitié esboché et la teste preste à polir », 200 écus; les grands tabernacles ou dais, avec voûtes en marbre noir, composés de douze panneaux, sont à

[1] Godard-Faultrier, *Parure des tombes de la cathédrale d'Angers.*

[2] En septembre. *Comptes et mémoriaux du roi René,* publiés par M. Lecoy de La Marche en 1873, p. 45. Archives nationales, P.1334[14], 1re partie, p. 43 et 5e.

assembler; la fosse sera « de pierre et vostée en berceau »; « pour les couronnes du Roy et de la Royne, le sedre [sceptre], les ataches du manteau, la saincture et les ailes des angelots, qui seront de cuivre doré de fin or et garniez de pierreries faictes en cristal ou de verre, 50 écus »; « pour les imaiges qui sont au-dessus de la table [de l'autel de marbre] sont pres de faiz jusques à polir; c'est assavoir Dieu en la croix est tous prest et poly, Nostre-Dame et saint Jehan, le Roy et saint Michel, qui le présente, et la Magdelaine presente la Reyne. Item les angelots qui y doivent estre sont en partie prestz à polir et partie encor à commander », 50 écus; « item, pour asseoir le besoigne que dit est en l'église Saint-Maurice d'Angiers », 50 écus.

Le devis montait à 2,500 livres tournois. L'artiste, Jean Poncet, s'engageait à terminer ces travaux en quatre ans, avant le 1er octobre 1454.

Presque en même temps, il est question de faire « le pignon des reliques, ainsi qu'il est pourtrait » (31 août 1450), et le président des comptes, Me Guillaume Gauquelin, serre dans les Archives, ou, comme on disait alors, « dans le coffret de la grande chambre, la portraicture de la sepulture du Roy » (12 octobre 1450). On continue les travaux, mais l'argent est rare, il manquera tout à fait bientôt, et c'est à cette pénurie de ressources qu'il faut évidemment attribuer la lenteur de l'exécution. Plusieurs artistes mourront à l'œuvre.

Jean Poncet disparaît après avoir à peine commencé la tâche. On ne connaît aucune œuvre de ce sculpteur; on sait seulement qu'en novembre 1429 il avait exécuté une statue en pierre de saint Maurice, patron de la cathédrale d'Angers, qui jusqu'au cours du dix-huitième siècle ornait à l'intérieur le pilier du portail de cette église [1]. Son fils, Jean, dit Pons Poncet, intéressé lui-même dans le marché conclu en 1450, s'occupe des figures du tombeau.

Pendant son absence, René d'Anjou, qui se préoccupe sans cesse de la sépulture, au milieu de ses grands soucis politiques, s'informe souvent de l'état des travaux. A la date du 14 juin 1452, toute une commission se transporte, par son ordre, à « l'ostel de

[1] Manuscrit 670 de la Bibliothèque d'Angers.

maistre Pons Poncet »; elle se compose des conseillers du roi de Sicile, Guillaume et Robert Jarri et Thibault Lambert, auxquels se sont adjoints Me Guillaume Ruelle, commis à la recette et dépense du monument projeté, et le maître d'œuvres de René, qui s'appelait alors Guillaume Robin, et venait d'entreprendre à la cathédrale d'Angers d'importants travaux de restauration et d'embellissement, pendant que son parent sans doute, André Robin, ornait le transept gauche des verrières qu'on y voit aujourd'hui encore. L'enquête de la commission fut peu favorable à l'artiste disparu; de graves défauts furent signalés dans son œuvre inachevée, et, pour sauvegarder les droits du prince, les conseillers crurent devoir saisir l'héritage de Jean Poncet.

Il n'y avait jusque-là aucune représentation sur le caveau funéraire. On songe à faire venir à Angers de gros blocs de marbre noir. La correspondance de René d'Anjou avec ses agents (22 août et 18 septembre 1452) marque une hésitation entre les carrières de Dinan et les carrières de Liège. On choisit une belle pierre de Dinan, déjà fortuitement amendée à Angers; elle ne mesure pas moins de cinq pieds de longueur, trois pieds et demi de largeur, et une palme d'épaisseur. La taille et l'ornementation du marbre sont mis en adjudication, au rabais et « à la chandelle »; l'adjudicataire est Colin de Hurion, qui apparaît ici comme marbrier, et non comme sculpteur imagier, ainsi que paraît l'avoir cru un récent historien [1]. C'est évidemment un parent du héraut fidèle de René d'Anjou, Pierre de Hurion, qu'il avait surnommé « Ardent Désir ».

Bientôt ce tombeau, que le roi René se plaisait à préparer pour lui-même, va s'ouvrir pour recevoir les restes mortels d'Isabelle de Lorraine, l'épouse « tant aimée » dont le duc d'Anjou paraît tout d'abord absolument inconsolable.

Le 14 février 1453 (nouveau style), — et non 1472, comme l'a dit Montfaucon, — Isabelle meurt à Angers. Dès le 6 mars suivant, Guillaume Robin, le maître des œuvres du roi de Sicile, remplace, en qualité de commis à la recette et dépense du monument, Guillaume Ruelle, qui vient de mourir.

Les embarras ne manquent pas. On se plaint du marbrier, qui

[1] *René d'Anjou*, par M. Lecoy de La Marche, t. II, p. 51.

s'était engagé à envoyer les pierres préparées dès le mois d'août; mais Colin de Hurion, mandé en Chambre des comptes, le 7 mars 1454, s'excuse sur ce qu'il lui a été impossible d'obtenir payement, malgré ses réclamations réitérées. Il obtient sans doute de bonnes paroles, car il ne se retire pas avant d'avoir promis de faire diligence.

De son côté, Pons Poncet réclame contre la saisie de la succession de son père, et pour faire lever le séquestre, il offre de « réparer à ses despens toutes les faultes qui pourront estre trouvées estre faictes en ladicte sepulture par le deffault dud. feu Poncet et de ses gens » (18 mai 1454). Pons ayant quelques biens dans le duché, on se décide à lui délivrer, sur cette promesse, l'héritage paternel, pour ses pupilles Colas et Jeanne Poncet. Mais Pons ne connaît guère le prix de l'argent que pour le réclamer. Il se ruine, s'endette, et, par malheur pour lui, la caisse du roi René sonne le creux. On ressent déjà, en Anjou, cette misère profonde qui bientôt, en 1461, fera naître l'insurrection de la Tricoterie. Le petit souverain de cet État appauvri se trouve plus pauvre que personne.

On devait encore 110 livres à Pons Poncet, quand, fatigué d'attendre payement, celui-ci abandonne le tombeau du roi René et part pour Nantes entreprendre d'autres travaux. Le Roi, toujours en Provence, est prévenu de cette fuite; il ne sait plus auquel entendre, réclame une enquête sur les affirmations contradictoires de l'artiste et du commissaire des comptes, Guillaume de la Planche, et, par lettre du 17 mars 1459, René ordonne, après confrontation, que si Pons Poncet est dans son tort, on use de contrainte pour qu'il « parachève la sépulture, en quelque lieu qu'il soit ». A quelques jours de là, le 26 mars, le Roi ordonne aux Angevins de trouver de l'argent à tout prix, pour payer les dépenses de la sépulture : pour lui, il n'a plus rien.

Poncet se laisse ramener de Nantes à Angers. René félicite ses agents d'avoir conduit à bien cette délicate affaire (26 juin 1459). Mais à peine le sculpteur s'est-il remis au travail, qu'à son tour le marbrier fait défaut. Sans doute fatigué d'attendre son payement, Colin de Hurion va demeurer au Mans, abandonnant le bloc de marbre à l'hôtel de la Pie, près la Poissonnerie.

Poncet déclarait qu'il faudrait bien trois mois pour scier et débiter

cette pierre, « la plus belle que on pourroit guère trouver » (19 juillet 1459). Sur les observations des commissaires et des experts, on prit le parti, cinq ans plus tard, d'amener le bloc intact à la cathédrale (4 août 1464).

Une véritable fatalité semblait peser sur l'exécution du monument funèbre de René d'Anjou. On avait confié à Jacques Moreau les bas-reliefs de l'autel de marbre, « très belle et riche besogne ». Dès 1459, l'artiste meurt. Quel était ce Jacques Moreau? On croit que c'est le sculpteur Jacques Morel ou Maurel, fils d'un sculpteur de Lyon, qui travailla à Montpellier, à Toulouse, à Avignon, et exécutait, onze ans plus tôt, à Souvigny, le tombeau du duc Charles de Bourbon et de sa femme Agnès de Bourgogne, fille puinée de Jean Sans peur, réputé comme un chef-d'œuvre de bon goût[1]. Le jugement de ses contemporains de l'Anjou autoriserait cette supposition sur Jacques Moreau : « Le maître de voz œuvres, écrivent-ils au roi René, dit que en ce royaume n'a ouvrier qui sçeust approucher en ce cas dudit maistre Jacques. Il est seul et besongne tout de long, et par ce convient que l'ouvraige prenne long travail. » Apprenant quelle perte il vient de faire, le duc d'Anjou, qui croit l'œuvre moins avancée qu'elle ne l'est, se demande avec anxiété comment il pourra remplacer un artiste de si grande valeur[2]. On ne peut contester que René eut des relations avec l'École flamande[3]. La première pensée qui lui vient est de faire venir les sculpteurs qui s'étaient occupés, à Bourges, du tombeau du duc de Berry. Il répond de Marseille (9 septembre 1459) : « Pour ce que ne savons nul pareil ouvrier qu'il estoit, faictes enquerir et savoir à Bourges si les Flamans qui ont besongné en celle de feu le duc de Berry, en laquelle Mgr le Roy a faict nagueres besongner,

[1] Le devis de ce monument a été publié dans les *Archives de l'Art français*, t. IV, p. 313. Voir aussi Lecoy de La Marche, *René d'Anjou*, t. II, p. 56. — Les travaux de MM. Natalis Rondot, Courajod et l'abbé Requin permettent de suivre Jacques Morel dans ses diverses pérégrinations. (Voir 13e et 14e session de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, et aussi L. Gonse, *l'Art gothique*, 1890, p. 445, qui signale Jacques Morel comme « l'un des plus notables artistes de la France au quinzième siècle ».)

[2] Louis Gonse (*l'Art gothique*. Paris, Quantin, 1890, in-f°, p. 446) s'est trompé, on le verra tout à l'heure, en croyant que « le monument d'Angers a disparu dans le sac du château, sous Henri III ».

[3] Mgr C. Dehaisnes, *l'Art chrétien en Flandre*, p. 253; Lecoy de La Marche, *Comptes et mémoriaux*, p. 57, et *le Roi René*, t. II, p. 71.

et, comme croions, fait encore de present, s'ilz y sont encores, et les faictes venir, s'il est possible de les avoir, pour l'achever, comment qu'il soit; car, comme avons entendu, se sont les meilleurs ouvriers qui soient en ces marches de par deça, et envoyez querir jusque-là. » Son impatience est vive. Les Angevins ne se pressent pas assez. Par une lettre du 8 novembre il insiste, et s'étonne qu'on n'ait pas encore fait à Bourges les démarches ordonnées. Mais une lettre, du 13 février 1460, vient le rassurer : toutes les figures de Moreau sont achevées, il ne reste à faire qu'une main dont se chargera Poncet[1].

Il est vrai que celui-ci se montre aussi désordonné dans sa vie qu'intermittent dans son travail. Il avait quitté « l'ostel » où s'étaient transportés les experts, en 1450, et c'est au château d'Angers, près de ce petit manoir où naquit René d'Anjou, dans un site admirable, sur les bords de la Maine, qu'on trouve le sculpteur installé, vraisemblablement faute d'asile. Les trésoriers d'Anjou écrivent à René qu'il « y faict ce qu'il puet, mais, disent-ils, à grand'peine pouvons croire qu'il la puisse achever » (19 juillet 1459). Si l'on ne prenait soin de le payer à la semaine, ni lui ni son ménage ne pourraient subsister. « Il est seul, et ne trouverait pas ung ouvrier... Toujours dit qu'il parachevera, mais à peine le croyons. » (15 septembre 1459.) L'année suivante, il fallut lui donner chaque jour son salaire, « car autrement, écrit-on au Roi, il ne besongneroit, pour ce que c'est tout pouvreté de luy : il n'a rien ». A cette date (5 février 1460), l'imagier reçoit quatre livres chaque samedi ; il s'engage avant le temps de « karesme prenant » de « rendre le reliquaire levé et assis de toutes choses, sauf de douze imaiges qu'il est tenu et a promis faire quinze jours après ensuyvans, et les asseoir et rendre prestes audit reliquaire... et de parfaire et acomplir ledit reliquaire entierement dedans le temps dessus dit ». On n'obtient un travail régulier qu'en ayant la précaution de ne le payer qu'à la journée.

René d'Anjou semble cependant tenir beaucoup à Poncet, car on le voit, le 29 mars 1462, lui confier l'exécution du tombeau qu'il fait élever, en l'église de Nantilly de Saumur (chapelle Saint-Michel, 5e pilier), à Thiéphaine la magine, sa nourrice et celle de Marie d'Anjou, femme de Charles VII[2]. Peut-être Poncet fut également l'auteur d'un groupe fort réputé, attribué longtemp

[1] *Archives de l'Art français*, t. V, p. 214.

[2] Ce monument a été dessiné par Gaignières dans son *Recueil d'Oxford*.

— comme tant d'autres œuvres sculptées, — sans raison, au roi René, le *Domine quo vadis*, connu par une estampe du dix-huitième siècle, bas-relief pour lequel les chanoines de Nantilly donnèrent à l'imagier cent écus en 1465 [1].

La pénurie d'argent est telle que les artistes refusent de travailler. Les trésoriers écrivent au roi René, le 5 octobre 1473, que « les ouvriers ne veulent besoigner sans argent ».

Depuis un an déjà, on a fait venir pour orner le Reliquaire — et non le Tombeau, comme on l'a écrit [2] — le peintre Coppin Delf, sur lequel nous n'avons encore que des renseignements fort incomplets. On sait à peine son nom. M. Célestin Port a cru, comme M. Lecoy de La Marche, que Coppin est un nom patronymique, et que Delf, Delfs ou Delft, est une indication d'origine. Mais Coppin est un prénom, un diminutif de Jacques, très commun dans le Nord. On ne pourrait pas, d'ailleurs, affirmer que cet artiste fût plus qu'un décorateur. On le trouve, il est vrai, à la date du 13 septembre 1456, dans les comptes de l'argentier Jean Legay [3], « pour un tableau fourni à la reine » Jeanne de Laval; mais rien n'autorise à dire que ce tableau fût certainement son œuvre. En 1459, on le voit retenu à l'abbaye de Saint-Florent, — où peut-être il était occupé à la confection de patrons pour la fabrique de tapisseries établie, dès le onzième siècle, en ce monastère, — lorsqu'il fut appelé par René d'Anjou pour exécuter la copie d'un arbre généalogique de la maison royale de France, destiné à la Chambre des comptes d'Angers. Plus tard, c'est lui qui rehaussera de peintures et de dorures le *Domine quo vadis* de Saumur (1477), ainsi que la chapelle du Dauphin à Saint-Martin de Tours (1482) [4]. Il viendra peindre aussi les décors d'un des fameux mystères du docteur Jehan Michel, à Angers, en 1488 [5].

calque fait en 1861 pour la Bibliothèque nationale figure au Cabinet des estampes. *Princes et princesses de la maison royale de France*, t. I, p. VIII.

[1] Célestin PORT, *Dictionnaire historique de Maine-et-Loire*, t. III, p. 139, et *Les Artistes angevins*, p. 75.

[2] GIRY, p. 7.

[3] ARNAULDET, *Archives de l'Art français*, t. VI, p. 65.

[4] Dr E. GIRAUDET, *Les Artistes tourangeaux*, dans les *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, t. XXXIII, 1885. Voir encore LAMBRON DE LIGNIM, même publication, t. IX, p. 17; CARRÉ DE BUSSEROLLE, *Dictionnaire historique d'Indre-et-Loire*.

[5] Archives municipales d'Angers, BB, 5, f° 2 (*Inventaire des archives de la*

Dans le marché conclu avec Coppin Delf, le 3 juillet 1472, pour le monument de la cathédrale d'Angers, il n'est question que de peintures décoratives « à huile[1] ». Le peintre s'engage, moyennant 400 livres tournois, à orner le fond du reliquaire de « bon fin azur d'Allemaigne, semé de fleurs de lis d'or fin; les imaiges dorées d'or fin ». Au tombeau, « les chappiteaux de dessus le *Roy mort* seront dorez de fin or » ; les trois piliers séparant et limitant les deux arcades accolées du Reliquaire et du Tombeau seront peints et enrichis « de la devise que ledit seigneur lui a ordonné » ; on voit encore cette devise plusieurs fois répétée, sur les pilastres, derrière la boiserie du chœur. En outre, dit le traité, « sera tenu led. Coppin remplir soubz l'arc qui est au-dessus du Roy mort, et y faire les armes dudit seigneur avec le timbre porté par deux aigles, comme il est de coustume, bien et richement, de fin or et bon azur d'Allemaigne, comme pourra ». Les traces de ces écussons se voient encore, au-dessus du haut lambris du dix-huitième siècle, à l'arcade 2e, à gauche du chœur, mais sans indication des supports, qui ne figurent pas davantage dans les anciennes aquarelles d'Oxford et de l'évêché d'Angers.

Les travaux de la sépulture n'étaient pas encore tout à fait terminés, lorsque le roi René mourut en Provence, au château d'Aix, le 10 juillet 1480. On sait qu'il avait épousé, en secondes noces, Jeanne de Laval, malgré ses pleurs, ses poésies, et ses cris d'époux inconsolable, après la mort d'Isabelle de Lorraine. La veuve dut enlever, de nuit, les restes du duc d'Anjou déposés dans la métropole d'Aix; elle les cacha dans sa garde-robe, pendant le trajet de Provence en Anjou. Le 18 août, le cercueil fut reçu, aussi de nuit, à Saint-Maurice d'Angers par le chapitre, et le lendemain avaient lieu les obsèques solennelles. Deux ans plus tard, le corps de la reine d'Angleterre, Marguerite d'Anjou, fille de René, venait prendre place dans ce caveau funèbre qui a échappé aux profanations de la fin du siècle dernier, et reste clos depuis quatre cents ans. Une petite croix, gravée sur une des dalles du pavage, indique seule aujourd'hui la place où s'éleva le magnifique mausolée qui faisait naguère l'admiration des artistes, et dont il reste à peine,

mairie d'Angers, par M. Célestin Port, in-8°, p. 345); *Archives de l'Art français*, t. VI, p. 65, 76; *Revue des questions historiques*, 1874, p. 160-162.

[1] *Comptes et mémoriaux du roi René*, p. 176.

sur la muraille, aux trois quarts cachées, les traces de deux écussons, d'une allégorie et d'une devise oubliée, un peu de couleur pâlie, passée...

§ III. — *Destruction.*

La démolition du tombeau du roi René fut décidée lorsque les chanoines, subissant l'influence de l'époque, voulurent revêtir le chœur de Saint-Maurice d'une grande boiserie, pour laquelle ils vendirent au poids des œuvres d'orfèvrerie et des statues de bronze du douzième et du treizième siècle! C'est à cette même époque qu'ils faisaient élever un parpaing dans la nef, devant la châsse de l'évêque Ulger (douzième siècle), estimant que l'église gagnerait beaucoup à ce que l'on appelait alors des « travaux de propreté ». Déjà l'évêque Michel Le Pelletier, fils du ministre d'État, avait cru devoir démolir, en 1699, l'autel de la sépulture royale, dont il avait employé les marbres au revêtement de l'autel de la Vierge, tel qu'il existe aujourd'hui dans le transept gauche.

La ruine du monument de René d'Anjou ne fut cependant pas tout à fait complète alors. Le chapitre ayant obtenu en septembre 1769, du roi Louis XVI, l'autorisation de déplacer le tombeau, c'est au bas de la nef, à la deuxième arcade à gauche, — au lieu même où l'on a relevé il y a vingt ans le sépulcre de l'évêque Raoul de Beaumont, — qu'on résolut de le réédifier.

Un mauvais dessin, signé Beauxin, 1783, conservé à la Bibliothèque nationale[1], nous donne l'état du monument à cette date. Ce n'est plus le tableau du quinzième ni du seizième siècle. Une note de Leclerc, de Chalonnes, citée par M. Port[2], nous apprend que le *Roi mort* avait été « refait » par un peintre médiocre, Marie-Louis-Claude Coulet de Beauregard. Les angelots portant les armoiries n'ont plus d'ailes; les deux vues du fond sont mal dessinées, et la cathédrale d'Angers, sans aucune mesure, est aperçue seulement à travers une baie ogivale, divisée par une colonnette dont l'exactitude paraîtrait peu sûre, si l'on ne savait pas qu'à cette date, un nouveau tableau, reproduisant

[1] Estampes, *Topographie d'Anjou*, n° 17 (ancien 29). C'est une sorte d'esquisse, de croquis, sur papier à décalquer.

[2] *Les Artistes angevins*, édition de 1881, p. 305, note.

le sujet ancien, fut placé là. D'autre part, on a trouvé l'indication du travail d'un menuisier qui a dû diminuer le *Roi mort,* et le cintrer, pour qu'il pût entrer dans l'arcade du bas de la nef. La belle inscription écrite par René d'Anjou n'existe pas sur ce nouveau monument. Les statues couchées sur le sépulcre se trouvent, avec la même orientation, placées tout à fait au bas du tableau. Le tombeau mesurait alors 3 pieds de hauteur, 8 de longueur, 5 à 6 de largeur. On l'entoura d'une grille qui malheureusement ne le protégea pas contre le vandalisme de 1793.

Ces marbres de Dinan et de Carrare, ces fines découpures d'albâtre, ces statues, ces bas-reliefs, ces peintures, ces bronzes, tout ce travail des Poncet, des Coppin Delf, des Jacques Moreau, et peut-être aussi du roi René lui-même, tout fut saccagé, brisé, anéanti. Le sarcophage fut vendu par un architecte à un manufacturier, scié et employé, pour partie, à la confection des cheminées de la préfecture de Maine-et-Loire[1].

Nous ne croyons pas qu'il ait été sauvé d'autres fragments de ce mausolée que les dix-huit morceaux de petits dais ogivaux en marbre blanc, qui du cabinet Mordret ont passé au Musée Saint-Jean d'Angers.

§ IV. — *Projets de restitution.*

Lorsqu'en 1841 le Congrès archéologique tint sa session à Angers, le président, M. de Beauregard, parla avec émotion de cette perte artistique, et M. de la Sicotière, ayant examiné ces débris mutilés du tombeau de René d'Anjou, s'écriait : « Hélas! Messieurs, il en reste juste ce qu'il faut pour bien faire apprécier l'étendue de sa perte. Jamais le ciseau du quinzième siècle n'avait produit rien de plus gracieux, de plus élégant. La pierre n'avait pas été taillée, mais ciselée, découpée, brodée à jour. C'était une pensée fugitive qui avait pris tout à coup un corps durable ; c'était un songe réalisé. Ce que j'ai vu m'a singulièrement rappelé cette délicieuse chapelle d'Amboise, le bijou de l'architecture gothique, que l'on voudrait mettre sous verre pour la préserver du toucher, j'allais presque dire du souffle de ceux qui la visitent. »

[1] Bodin, *Recherches historiques sur Angers,* 1846, in-8°, et Célestin Port, *Dictionnaire historique de Maine-et-Loire,* t. III, p. 240. Angers, manuscrit 1744.

Le Congrès archéologique offrit alors une allocation pour le rétablissement du tombeau du roi René; une subvention fut demandée au gouvernement; une commission fut instituée par les soins de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers, sous la présidence de M. de Beauregard[1]. M. Guinoiseau-Joubert essaya en plâtre une maquette pour cette restitution artistique, d'après les fragments découverts par M. le président Planchenault; mais, faute de ressources, le projet n'eut pas de suites. Le moment paraissait cependant fort propice. Jamais la popularité du roi René n'avait été plus grande : le comte de Quatrebarbes préparait une grande édition de ses *œuvres*. David d'Angers, en pleine maturité de son talent, dessinait la statue qui devait s'élever bientôt sur la place du Château[2]. La Littérature et l'Art gothique retrouvaient dans le grand public la faveur qu'ils méritent. Une forte impulsion était donnée aux études archéologiques.

On se heurta aux difficultés matérielles : l'argent manqua.

David d'Angers, — sa curieuse correspondance, récemment mise au jour par M. Henry Jouin[3], vient de nous le rappeler, — David d'Angers s'est passionné pour cette œuvre. Homme de cœur et homme de goût, poète enthousiaste pour toutes les grandeurs, fidèle au culte de tous les souvenirs mémorables, fils pieux de la petite patrie angevine, David souffrait de ne voir aucun signe, aucun ornement sur la tombe d'un prince, d'un artiste, que ses malheurs, autant et plus peut-être que ses mérites, ont rendu si populaire.

Dès le 2 janvier 1840, le statuaire écrivait à son ami Victor Pavie combien il lui était pénible de ne pouvoir pas se charger de l'exécution de la statue du roi René et de celle d'Isabelle de Lorraine[4], offrant son temps et son talent, demandant seulement ses

[1] *Angers pittoresque*, par Tardif-Desvaux, texte par E. Lachèse (Angers, 1843, in-fol., p. 20). — *Congrès archéologique*, tenu à Angers en 1841, in-8°.

[2] Pour ne rien omettre, signalons une protestation publiée sous le titre *Outrage fait au dix-neuvième siècle par l'inauguration de la statue du roi René sur une place publique de la ville d'Angers*, par M. Guynoiseau (Angers, Gilbert-Simon, 1847, in-8° de 47 pages). Cette protestation, d'ailleurs sans écho, n'empêcha pas l'érection de la statue en bronze de David d'Angers, près de la place du Château, le 2 juin 1853, don du comte de Quatrebarbes.

[3] *David d'Angers et ses relations littéraires*. Paris, 1890, in-8°.

[4] Il avait demandé 8,000 francs pour les frais de moulage, de praticien, de charpentiers, du maniement des blocs et d'acquisition de marbre. La Société

déboursés. Dans une lettre inédite au même, il accentue ses regrets, qu'il renouvelle encore le 27 mai 1842, en s'écriant : « Il faut enfin élever un monument à cet homme... Nous ne nous exaltons pas assez pour les nobles souvenirs! » Le 14 février 1844, David annonce qu'il va s'occuper du modèle. Le 13 février 1845, il dit encore qu'il est « tourmenté du désir de voir le tombeau de René d'Anjou rétabli dans l'église Saint-Maurice... Si je n'étais pas obligé, ajoute-t-il, de donner mes modèles aux villes qui veulent bien les accepter, j'aurais fait don de la statue de notre compatriote et de celle de sa femme à notre ville; mais je commence à m'épuiser. Et cependant je voudrais encore planter ce monument. » Il veut s'imposer un sacrifice; si la souscription pouvait atteindre seulement 3,000 francs, le statuaire angevin « fournirait au reste pour payer les praticiens et couvrir les frais de marbre ». Enfin, le 3 janvier 1847, David écrit qu'il « ne perd pas de vue le tombeau de notre René », et qu' « il faut que ce monument soit restitué à sa place[1] ».

David mourut sans aboutir. Une difficulté, à laquelle on ne semble pas avoir songé, eût entravé les meilleures volontés. Tant que les stalles et le lambris placés en 1780-1787 autour du chœur de Saint-Maurice d'Angers ne seront pas enlevés, il ne faudra pas songer à restituer « à sa place », au-dessus du caveau funèbre, le monument du roi René.

Un jour viendra peut-être où la cathédrale d'Angers retrouvera une décoration plus en harmonie avec son style architectural, et où l'on transportera ailleurs les boiseries, qui sont, du reste, un fort beau spécimen de décoration telle qu'on la comprenait au siècle dernier. Ce jour-là, grâce aux documents écrits ou dessinés que nous venons de parcourir, il sera possible de restituer le tombeau du roi René, et de rendre à la cathédrale d'Angers le bijou artistique qui n'aurait jamais dû lui être enlevé.

Joseph DENAIS,
membre de la Société archéologique du Gâtinais, à Paris.

d'Angers n'avait pu réunir alors que 2,500 francs. (Henry JOUIN, *David d'Angers et ses relations littéraires*, p. 160, lettre CXLVIII.)

[1] Henry JOUIN, *David d'Angers et ses relations littéraires*.

VI

LA « PORTE DE PARIS », A LILLE,

ET

SIMON VOLLANT, SON ARCHITECTE.

Les arcs de triomphe, portiques, élevés à l'entrée ou dans l'enceinte d'une ville pour rappeler des victoires et des conquêtes, sont peu nombreux en France. En dehors des monuments construits par les Romains, il n'y en a, si nous ne nous trompons, que sept : quatre à Paris, ceux de la porte Saint-Denis, de la porte Saint-Martin, de l'Étoile et du Carrousel, et trois en province, ceux de Montpellier et de Marseille, et celui de Lille [1].

Ce dernier, qui est désigné sous le nom de *Porte de Paris*, mérite d'attirer l'attention. Il présente une véritable originalité par son ordonnance générale, par l'élégance de ses formes et par la disposition heureuse de ses motifs d'ornementation ; seul, il offre une arcade triomphale unie à la porte d'une ville de guerre ; il a été élevé pour rappeler un important souvenir historique, le retour à la France de Lille et de la Flandre wallonne ; son auteur est Simon Vollant, habile ingénieur et architecte lillois, à qui l'histoire n'a pas jusqu'à aujourd'hui rendu justice.

La question si longtemps agitée de la conservation et de la restauration de la Porte de Paris a reçu enfin une solution : cette année, les travaux de restauration et d'achèvement seront entrepris et menés à bonne fin. Il nous a semblé que le moment était venu de faire des recherches sur la Porte de Paris. Les archives de la ville de Lille, celles du département du Nord, les neuf cents registres du Dépôt de la guerre à Paris, où nous avons trouvé deux cent dix-neuf lettres adressées par Louvois à Vollant avec dix-huit lettres de ce dernier, les registres aux résolutions du magistrat et les délibéra-

[1] On pourrait peut-être y ajouter la *Porte royale* de Nancy, construite sous Louis XV.

tions du conseil municipal, les mémoires des Sociétés savantes, les articles des principaux journaux de Lille, les ouvrages spéciaux relatifs à ce monument et aux questions qui s'y rattachent, nous ont fourni un grand nombre de documents inconnus ou inédits. Ces documents nous permettent de présenter un historique presque complet de l'édifice, de faire connaître son architecte Simon Vollant et de rectifier diverses erreurs acceptées jusqu'à aujourd'hui comme des faits indubitables.

Notre travail sera divisé en quatre paragraphes : 1° description de la Porte de Paris; 2° son érection; 3° son architecte Simon Vollant; 4° son histoire depuis la Révolution jusqu'à nos jours.

I

DESCRIPTION DE LA PORTE DE PARIS.

Le 28 août 1667, après dix jours de tranchée ouverte et d'attaques de vive force qu'il avait dirigées en personne, Louis XIV faisait son entrée à Lille, par la porte désignée alors sous le nom de Porte des Malades et plus tard sous celui de Porte de Paris.

Dès qu'il fut maître de cette ville, le grand Roi pensa à la fortifier, à l'agrandir et à l'embellir. Sous son inspiration, Louvois et Vauban, aidés de l'architecte lillois Simon Vollant, qui leur fut, comme nous l'établirons plus loin, d'un puissant secours, construisirent la célèbre citadelle qui a été appelée le chef-d'œuvre de Vauban, ouvrirent du côté nord-ouest un nouveau quartier avec rues larges et coupées en angles droits, protégèrent ce nouveau quartier par une enceinte de remparts, et renouvelèrent en partie les anciennes fortifications d'après les derniers perfectionnements, rectifièrent plusieurs rues et les délivrèrent de saillies incommodes, et construisirent plusieurs monuments, tels que l'hôtel des Monnaies. On avait même formé, vers 1685, le projet de doter Lille de fontaines jaillissantes et d'élever sur la Grande Place une statue équestre de Louis XIV dont le dessin avait été fourni au magistrat par l'architecte du Roi, Mansard [1]. Les guerres empêchèrent l'exécution de ces deux derniers projets.

[1] Voir, au sujet de tous ces travaux, les Registres aux résolutions du magistrat,

Mais il est un autre édifice important qui fut construit : c'est la Porte de Paris, monument destiné à servir d'entrée dans la ville et d'arc de triomphe en l'honneur du Roi.

Les arcs de triomphe de Paris présentent tous, comme ceux des Romains, une grande arcade et deux pieds-droits surmontés d'un large entablement ; il en est de même de la porte de Montpellier connue sous le nom d'Arc de triomphe de Louis XIV, et de celui de Marseille, reproduction assez faible du Carrousel. Le plan de l'arc de triomphe de Lille est tout à fait différent. Il est formé de trois parties ayant chacune son ornementation, son entablement et son groupe sculpté. Cette disposition, qu'on ne retrouve pas ailleurs, donne au monument un aspect plus varié, une silhouette plus élégante, un caractère moins romain et plus français.

Mais si, pour l'ensemble du plan, son auteur n'a pas adopté la conception classique, il s'est conformé aux règles de l'architecture gréco-romaine en usage au dix-septième siècle, en faisant choix, pour son édifice, de l'ordre dorique. On lit en effet dans le *Cours d'architecture* de l'un des professeurs les plus remarquables de cette époque : « Le style dorique, d'après les principes, est plus propre que les autres à exprimer le caractère grave et simple, noble et viril d'un monument élevé en l'honneur d'un guerrier [1]. »

La partie centrale est formée d'une base en grès et d'un soubassement en pierre, au-dessus duquel s'élève la grande arcade qui constitue l'arc de triomphe. Au-dessus de cette arcade, l'architrave, la frise et la corniche : l'architrave porte une grande tablette de pierre destinée à recevoir une inscription ; la frise est décorée de l'ornementation dorique, les triglyphes séparés par des métopes que remplissent des boucliers et des casques ; la corniche surplombe avec une grande saillie. Ce qui attire tout spécialement l'attention, c'est le grand motif de sculpture qui couronne l'entablement de la porte centrale. La Victoire, assise au milieu d'un trophée d'armes et de drapeaux, lève avec un geste d'enthousiasme sa main droite qui tient une couronne, et s'apprête à

et Derode, *Histoire de Lille*. Il est dit dans la délibération que la résolution de dresser une statue au Roi était prise parce que la ville « avoit reçu de grands bienfaits du Roi, et que sa population étoit fort affectionnée à son service ».

[1] J.-F. Blondel, *Cours d'architecture*. Paris, 1771, 1772, 9 vol. in-8°, t. III, p. 149-156.

déposer cette couronne sur le front de Louis XIV, dont l'image est sculptée dans un médaillon. A ses pieds, au-dessous des trophées, assises sur la plinthe de l'acrotère, deux Renommées embouchent la trompette et chantent la gloire du Roi qui vient de rendre Lille à la France. Ce motif sculpté est dans les données de l'art classique; mais combien, par son style élevé, par son mouvement, par les courbes élégantes dont il couronne la porte, n'est-il pas supérieur au char à quatre chevaux conduit par une femme personnifiant la Paix et non la Restauration, comme l'ont dit quelques écrivains, qui s'élève au-dessus de l'arc de triomphe du Carrousel[1]!

L'arcade triomphale que nous avons décrite devant servir de porte dans une enceinte militaire, l'auteur du plan a fermé sa grande ouverture par un tympan en pierre sur lequel se trouve un grand écusson aux armes du Roi, et au-dessous, entre les rainures dans lesquelles doivent jouer les branches du pont-levis, par une tablette aussi en pierre, décorée de l'écu de la ville; au bas, s'ouvre la voûte formée par une porte et protégée par un pont-levis, passage étroit et facile à défendre, qui est l'entrée de la ville.

La partie centrale de l'arc de triomphe de Lille se rattache, par divers points, aux deux parties des côtés et forme ainsi, avec ces derniers, un ensemble remarquable par son unité. La base en grès et le soubassement sont les mêmes; les triglyphes et les métopes de la frise ne présentent aucune différence; la corniche et la plinthe ne varient que par les dimensions; les deux groupes présentent un motif analogue à celui du milieu. Et afin de mieux accuser ces rapports et de rompre la monotonie des surfaces non sculptées, la partie centrale est coupée, à intervalles réguliers, de lignes de refend, qui se continuent sur les parties des côtés et contribuent ainsi à relier l'ensemble.

Ces deux parties des côtés ont toutefois leur ornementation spéciale : sur le piédestal reposent de chaque côté deux colonnes d'ordre dorique qui portent l'entablement, la frise et la corniche, dont nous venons de parler. Des saillies ménagées dans les piédestaux servent de supports à la statue d'Hercule, à droite, et à celle de Mars, à gauche, symbolisant la Force et le Génie guerrier, dont le

[1] *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris : Monuments civils*, t. I, p. 258, monographie de l'Art du Carrousel par M. Henry Jouin.

Roi a fait preuve en conquérant Lille et la Flandre. Ces deux statues placées entre les colonnes sont surmontées, toujours dans l'entre-colonnement, de deux grands trophées d'armes en demi-relief. Le motif sculpté qui surmontait l'entablement était, de chaque côté, un groupe formé de trophées d'armes et d'esclaves enchaînés; ces esclaves ont été remplacés au commencement de la Révolution par des cottes d'armes, des massues et des casques[1].

Il est à remarquer que si les parties des côtés correspondent exactement aux lignes du soubassement de la partie centrale, il n'en est pas de même pour leurs entablements et leurs groupes. Ces groupes, à leur point le plus élevé n'atteignent, qu'à la hauteur de la frise de la partie centrale. Cette différence d'élévation est logique, puisque les deux parties des côtés sont moins larges et servent de point d'appui; et elle contribue à donner au monument plus de variété et moins de lourdeur.

Quant aux sculptures en elles-mêmes, il est facile de reconnaître que l'ensemble de leur ordonnance est magistral, et qu'elles présentent un grand air et un mouvement qui révèlent des artistes du siècle de Louis XIV. Mais, à cause des rigueurs du temps et des révolutions, à cause des coups de pierres dont les enfants les ont maintes fois frappées, à cause de l'affreux badigeon dont elles ont été couvertes à différentes reprises, il est difficile d'apprécier tout ce que pouvait avoir de finesse le ciseau qui les a taillées.

Le parement est entièrement en pierres blanches des anciennes carrières de Lezinnes. Bien qu'il y ait un certain nombre de ces pierres qui soient tombées ou qui s'effritent, l'ensemble est encore, au dire de l'architecte M. Godey, d'une dureté remarquable, et pourrait braver des siècles, surtout si l'on prenait la précaution de bien les purger des couches de badigeon et d'y faire appliquer ensuite une solution de silicate de potasse.

La hauteur de la Porte de Paris, sans y comprendre la base en grès qui est encore enfouie dans la terre, est, du sol actuel jusqu'au sommet du groupe principal, $28^{m},25$; sa largeur, $27^{m},20$. La base enfouie étant de $3^{m},55$, cela porte la hauteur totale à $31^{m},80$. Ces dimensions sont inférieures à celles du colossal arc de triomphe

[1] *Observations de plusieurs maîtres sculpteurs de la ville de Lille.* Lille, imprimerie de C.-L. Deboubers (1790), p. 2.

de l'Étoile, qui atteint 49m,54 de haut et 44m,82 de large [1]. Mais elles sont de beaucoup supérieures à celles de l'arc de triomphe du Carrousel, qui n'a que 14m,62 de hauteur sur 17m,87 de largeur [2], et de celui de Montpellier, qui n'atteint que 15m,11 de haut.

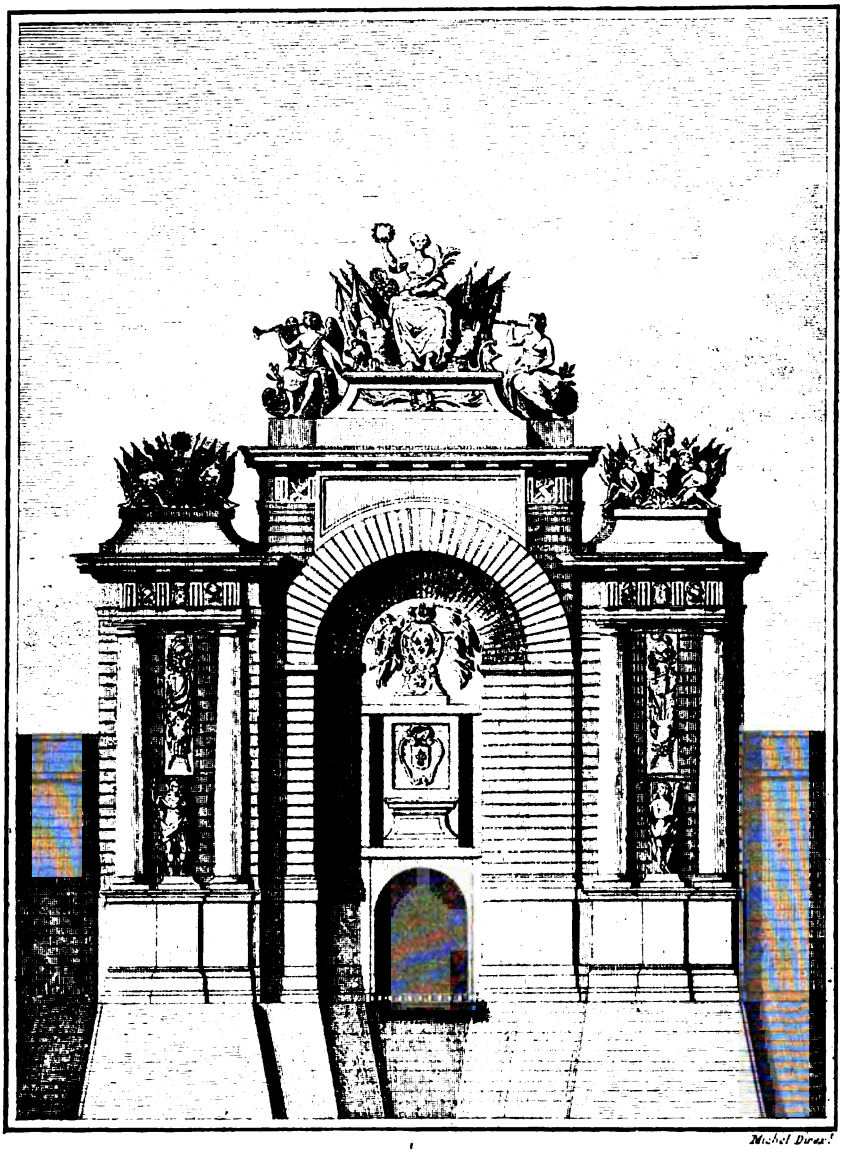
De tout cela, il résulte que la Porte de Paris, soit qu'on la considère en elle-même, soit qu'on la compare aux monuments analogues, est le plus intéressant de tous les arcs de triomphe qui ont été élevés en France. Il y en a de plus grandioses : mais aucun ne présente autant d'originalité et d'élégance; aucun ne révèle une plus habile science esthétique; aucun ne fait plus d'honneur à l'art français du grand siècle. Et cette appréciation n'est pas le résultat de l'esprit de clocher et du patriotisme local. M. Garnier, architecte de l'Opéra, a écrit en 1872, dans un rapport présenté au nom d'une commission chargée d'étudier le monument : « La valeur artistique de la Porte de Paris est très réelle et très grande, tant en ce qui touche l'architecture qu'en ce qui touche la sculpture; la composition est magistrale, les lignes sont bien coupées, et les statues en groupe ont un mouvement et une tournure dignes de grands artistes. C'est le seul spécimen du temps de Louis XIV, concernant la porte triomphale et la porte de guerre réunies, et la ville de Lille peut être certaine que ce monument unique lui sera envié par tous ceux qui s'intéressent à l'Art et à l'Archéologie. » L'habile statuaire M. Mercié a émis une opinion analogue [3].

II

ÉRECTION DE LA PORTE DE PARIS.

Le *Guide des étrangers à Lille*, publié en 1772, dit que la Porte de Paris a été élevée par la ville à la gloire de Louis XIV, en 1682 [4]. Et dans presque tous les ouvrages où il est traité de l'histoire de Lille, cette assertion a été reproduite. Il y a là une double erreur. D'abord, ce n'est pas en 1682, comme nous le démontrerons un peu plus loin, que l'arc de triomphe a été élevé. Ensuite, ce n'est

[1] *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris : Monuments civils*, t. I, p. 171.
[2] *Ibid.*, t. I, p. 250.
[3] V. ci-contre, pl. IV.
[4] *Guide des étrangers à Lille*. Lille, Jacquet, 1772, in-12, fig., p. 41.



Michel Direx.

Planche IV. Page 160.

LA PORTE DE PARIS

D'après les *Antiquités nationales* de MILLIN

pas la ville qui l'a fait ériger. Sans doute les échevins de la ville de Lille tenaient à honorer Louis XIV, puisqu'en 1685 ils avaient formé le projet d'élever à ce Roi sur la Grande Place une statue équestre, pour laquelle il était question de dépenser 60,000 écus [1]. Mais en ce qui concerne la Porte de Paris ou des Malades, la ville n'eut à sa charge, comme le prouvent divers passages des Registres aux résolutions du magistrat [2], que la porte d'entrée, le pont-levis et les piles du pont, travaux qui furent faits en 1674 et surtout de 1682 à 1686. Quant aux autres travaux qui furent exécutés à cette porte, la ville fit connaître à l'intendant M. de Bagnols, lorsqu'il vint les adjuger à l'Hôtel de ville le 10 avril 1687, « qu'elle n'étoit point tenue de contribuer à cette dépense », et lorsque l'intendant l'eut reconnu, les échevins décidèrent, comme le dit le Registre aux résolutions, « qu'ils tiendront acte de cette déclaration pour servir à la décharge de la ville [3] ».

C'est Louvois et surtout l'ingénieur-architecte Simon Vollant qui, au moment où l'on construisait les nouvelles fortifications du côté de la Porte de Paris ou des Malades, paraissent avoir eu la pensée de faire de cette porte un arc de triomphe en l'honneur de Louis XIV, qui, comme nous l'avons dit, avait fait son entrée dans la ville par cette porte. Nous sommes porté à croire qu'il en était déjà question en date du 30 juillet 1677, lorsque Louvois écrivit à Vollant pour lui demander « ce qu'il coûteroit pour faire les travaux à la Porte des Malades [4] », et surtout le 24 mai 1678, lorsque Louvois dit dans une autre lettre à son ingénieur de Lille : « Sa Majesté ne veut pas faire quant à présent les dépenses que vous proposez à la Porte des Malades [5]. » Comme on avait travaillé en 1674 et durant les années suivantes à la porte proprement dite et aux bastions et demi-lunes qui la défendaient, la dépense que le Roi interdit doit concerner le travail artistique et d'ornementation.

[1] Archives municipales de Lille, Registre aux résolutions du magistrat, en septembre et décembre 1685, t. XII, p. 168 v°, 218 v°; t. XIII, p. 1 v°, 5 r°, 8 r°.

[2] Registre aux résolutions du magistrat, t. IX, fol. 138 v°; t. X, fol. 142 v°, t. XI, f°s 67, 82, 83, 131; t. XII, fol. 92; t. XIII, fol. 119.

[3] Archives municipales de Lille, Registre aux résolutions du magistrat de la ville de Lille, t. XIV, fol. 30.

[4] Archives du Dépôt de la guerre, à Paris, volume 525, renfermant la correspondance de Louvois, p. 356.

[5] Archives du Dépôt de la guerre, à Paris, vol. 574, p. 144.

Il semble, d'après les extraits de lettres que nous venons de citer, que c'est Simon Vollant qui proposait ce travail et demandait à le faire.

C'est seulement en date du 3 septembre 1684 qu'on trouve dans la correspondance inédite de Louvois un renseignement tout à fait précis au sujet de l'arc de triomphe. A cette date, le célèbre secrétaire d'État et surintendant des bâtiments, arts et manufactures, écrivit de Versailles à Simon Vollant : « J'ay receut avec votre lettre du 28 du mois passé, le dessin du frontispice de la Porte des Malades de l'Isle, lequel le Roy a approuvé. Ainsy vous n'avez qu'à le faire exécuter [1]. »

Ainsi le texte est explicite. Les mots *dessin du frontispice* de la porte s'appliquent, on n'en peut douter, à l'ensemble de cette porte, à l'arc de triomphe [2]. Et ce dessin ou plan n'a pas été fait à Paris comme celui de la statue équestre dont nous avons parlé plus haut; c'est l'architecte Simon Vollant qui l'a envoyé de Lille à Versailles, et a obtenu à son sujet l'approbation de Louis XIV et de Louvois. S'est-il fait aider par son fils Jean, peut-être ancien élève de l'École de Rome, ou par un autre architecte, pour faire ce projet? Nous n'en savons rien. Ce qui est certain, c'est que le plan de la Porte de Paris lui appartient; il l'a proposé comme sien et il l'a fait adopter. Jusqu'à aujourd'hui on savait, d'après la tradition et d'après le *Guide des étrangers de Lille* de 1772, que c'était Simon Vollant qui était l'architecte de la Porte de Paris : la lettre du 3 septembre de 1684, que nous avons trouvée dans la correspondance inédite de Louvois, l'établit d'une manière incontestable.

Les travaux autorisés par Louvois ne semblent pas avoir été commencés immédiatement. On était à l'entrée de la mauvaise saison, et la ville n'avait pas encore achevé les travaux du pont de la Porte [3]. Dans une lettre datée de Fontainebleau le 20 octobre 1685, Louvois dit à Vollant : « Comme la saison est fort avancée, le Roy ne juge pas à propos que l'on commence cette année à la Porte des

[1] Archives du Dépôt de la guerre, à Paris, vol. 717, p. 63.

[2] Dans la lettre du 3 septembre 1684, le mot « dessin du frontispice de la porte » signifie l'ensemble de cette porte. En effet, la question des sculptures de la partie supérieure est traitée seulement dans une lettre du 8 janvier 1688.

[3] Archives municipales de Lille, Registre aux résolutions du magistrat, t. XI, fol. 131, et t. XII, fol. 92.

Malades [1]. » Simon Vollant, qui semble avoir eu à cœur l'érection de l'arc de triomphe et qui sans doute y tenait d'autant plus qu'il avait été au mois de juillet précédent anobli par le Roi, crut que l'autorisation précédemment reçue lui permettait de commencer le travail. Dans une délibération du 17 janvier 1686, le magistrat de Lille parle « des ouvrages que le Roy a fait faire à la Porte des Malades [2] » ; et une pièce du 10 avril 1687 nous fait connaître que vers la fin de l'année 1686 le travail était déjà très avancé [3]. Louvois, qui n'entendait point qu'on agît sans qu'il l'eût commandé, fut mécontent de cet excès de zèle : « Je ne comprends, écrivit-il à Vollant en date du 6 décembre 1687, comment l'on a pu, sans ordre, faire travailler à la Porte des Malades de l'Isle. Expliquez-moi, par un plan et un profil, quel est cet ouvrage et de quelle date est l'ordre sur lequel on l'a entrepris [4]. »

Lorsque Louvois écrivait ces lignes, une notable partie de l'arc de triomphe était élevée, puisque, le 10 avril 1687, l'intendant de Flandre, M. de Bagnols, fit l'adjudication du travail « du reste de la Porte des Malades », qui n'était pas à la charge de la ville [5].

Ce reste du travail, qui n'était que l'achèvement du gros œuvre, fut exécuté durant l'année 1687, puisque au mois de décembre de la même année Simon Vollant écrit à Louvois au sujet de l'ornementation de l'édifice.

Anvers était alors le grand centre artistique des Pays-Bas et du nord de la France. Vollant s'était adressé à un maître de cette ville pour la sculpture des motifs de décoration, et il lui avait été répondu que ce travail coûterait 5,000 livres. Il fit connaître cette réponse à Louvois en date du 16 décembre 1687.

Louvois, bien qu'il fût, depuis la mort de Colbert, surintendant des Arts, déclarait « qu'il ne se connaissait point en peinture ni en statues » ; il tenait plutôt, dit M. Camille Rousset, du maçon que de l'architecte. Toutes ses instructions, en fait d'Art, étaient dans le sens de l'économie [6]. Le 21 décembre, il répondit à Vollant :

[1] Archives du Dépôt de la guerre, vol. 750, p. 551.
[2] Archives municipales de Lille, Registre aux résolutions, t. XIII, fol. 17 r°.
[3] Archives municipales de Lille, Registre aux résolutions, t. XVI, fol. 30 r°.
[4] Archives du Dépôt de la guerre, vol. 771, p. 103.
[5] Archives municipales de Lille, Registre aux résolutions du magistrat, 14 p°, f° 30 r°.
[6] Camille Rousset, *Histoire de Louvois*. Paris, Didier, 1864, t. III, p. 368.

« J'ay receu vostre lettre du 16 de ce mois. Les cincq mille livres que demande le sculpteur d'Anvers pour la sculpture du frontispice de la Porte des Malades de l'Isle est un prix excessif. Adressez-moy un dessein de cette porte, et mandez-moy de quelle nature est la pierre qu'il faut sculpter, parce que je pourray vous envoyer des ouvriers qui seront plus habiles que luy et moins chers [1]. »

Louvois reçut, le 8 janvier 1688, le projet des motifs de décoration de la Porte de Paris. D'après ce projet, une statue équestre de Louis XIV devait couronner l'arc de triomphe; on y voyait plusieurs figures surmontées de bas-reliefs. Louvois communiqua ce plan à Louis XIV et sans doute aussi, comme il avait l'habitude de le faire, pour tous les travaux d'Art, à l'architecte Mansard et au sculpteur Girardon [2]. Le Roi, qui, en ce qui concerne la Porte de Paris, semble avoir arrêté l'empressement de Vollant et son penchant à la dépense, déclara qu'il ne voulait point « que l'on s'amuse à faire des figures avec des bas-reliefs au-dessus ». Et l'on ordonna de supprimer la statue équestre et de la remplacer par des trophées. On éviterait ainsi, disait Louvois, toujours économe et toujours rude, « beaucoup de dépense et beaucoup de mauvaises sculptures que les ouvriers du pays ne manqueroient pas de faire [3] ».

La substitution du trophée à la statue équestre sur la partie centrale était heureuse; ce motif s'harmonise bien avec les deux trophées plus petits surmontant les parties des côtés, qui reproduisaient les bas-reliefs dessinés par Claude Perrault pour la porte Saint-Antoine [4]. Les ordres de Louvois furent suivis en ce qui concerne ces trois motifs sculptés; mais, malgré l'avis du Roi, on exécuta les deux statues de Mars et d'Hercule, avec les trophées qui les surmontent. D'après le *Guide des étrangers à Lille,* publié en 1772 [5], il y aurait « dans le jardin d'un château d'Annappes « une statue en marbre, représentant Hercule, due à un artiste qui « s'était présenté pour travailler à la Porte des Malades ». Nous avons étudié avec soin le monument qui se trouve encore aujourd'hui au château d'Annappes : c'est un groupe représentant *Her-*

[1] Archives du Dépôt de la guerre, à Paris, vol. 789, p. 317.
[2] Camille Rousset, *Ouvr. cité,* t. III, p. 371.
[3] Archives du Dépôt de la guerre, à Paris, vol. 800, p. 220.
[4] *Le Cabinet du Roi,* ouvrage publié en 1679, in-plano, t. XV.
[5] *Guide des étrangers à Lille.* Lille, Jacquez, 1772, p. 210.

cule terrassant l'Envie, en plâtre et non en marbre, qui, à notre avis, n'a jamais été destiné à la Porte de Paris [1]. A dater de la lettre du 13 janvier 1688, nous ne trouvons plus de mention relative à la Porte de Paris dans la correspondance de Louvois, qui mourut en 1692, ni dans celle de son successeur.

Quelques pièces conservées dans les Archives municipales de Lille prouvent que le travail ne fut achevé que vers 1695, et fournissent les noms des sculpteurs. Une lettre adressée en date du 27 mai 1693 à M. de Bagnols, intendant, fait connaître que le sieur Augustin Cornille venait de faire paver au-dessus la Porte des Malades pour éviter les infiltrations de l'eau, ce qui indique qu'on était sur le point d'achever l'ouvrage [2]. D'une autre lettre, du 28 avril 1694, il résulte qu'il était dû par le trésorier de l'extraordinaire des guerres 2,000 livres à Augustin Cornille et 1,000 livres au sieur Manier, pour une partie des travaux de sculpture à la Porte des Malades [3]. L'importance de ces sommes, qui n'étaient que des acomptes, démontre que ces maîtres furent chargés de l'ensemble des ouvrages de sculpture. Le maître d'Anvers avait demandé 5,000 livres : Cornille et Manier durent recevoir une somme presque aussi élevée, puisqu'on leur paya 3,000 livres comme acomptes. Ces deux entrepreneurs sculpteurs faisaient sans doute partie de ces « ouvriers du pays » dont Louvois parlait en janvier 1688; on trouve à Lille des Cornille parmi les maîtres maçons au commencement du dix-septième siècle, et un Nicolas Mannier, peintre, en 1645 [4]. Le soin avec lequel ont été exécutés les trois motifs qui surmontent l'arc de triomphe prouve qu'ils étaient d'habiles sculpteurs. La dernière mention relative à l'arc de

[1] Voici l'inscription placée en 1852 sous ce groupe :

« Ce groupe représente la Force terrassant l'Envie. Exécuté à Lille, par ordre des États de Flandre, après la paix d'Utrecht en 1713, il était destiné à décorer la porte monumentale de Paris; mais n'étant pas proportionné à la grandeur de ce monument, il fut vendu à Messieurs de Brigode qui le placèrent, en 1715, dans cette partie de leur habitation.

« Restauré en 1852. »

On remarquera qu'en 1713 la Porte de Paris était construite depuis longtemps déjà, et que les États de Flandre ne sont entrés pour rien dans la dépense faite pour cette porte. Le groupe d'Hercule est sans doute une maquette faite pour un autre monument.

[2] Archives municipales de Lille, carton 270, dossier 22.

[3] Archives municipales de Lille, carton 270, dossier 22.

[4] Houdoy, *la Halle échevinale de la ville de Lille.* Lille, 1870, p 82.

triomphe que nous avons rencontrée dans les Archives est une lettre du 2 juillet 1694, par laquelle Simon Vollant demande une somme de 1,000 livres afin de « faire venir les pierres nécessaires pour achever la Porte des Malades [1] ».

De tout ce que nous venons de dire, nous croyons avoir le droit de conclure que le projet d'ériger l'arc de triomphe de la Porte de Paris semble avoir été conçu par Simon Vollant et avoir été adopté par Louvois, que ce monument a été élevé aux frais de l'État et non de la ville, qu'il a eu pour auteur, architecte et constructeur, Simon Vollant, et pour sculpteurs Augustin Cornille et le sieur Manier, et qu'il a été érigé de 1685 à 1695.

III

SIMON VOLLANT INGÉNIEUR ET ARCHITECTE, AUTEUR DE LA PORTE DE PARIS.

Simon Vollant n'a pas obtenu jusqu'à aujourd'hui la place d'honneur à laquelle il a droit dans les annales de Lille. Un coup d'œil jeté sur les travaux dont il a été chargé et sur les services qu'il a rendus démontrera que notre cité doit être fière de le compter au nombre de ses enfants.

Il appartenait à une vieille famille d'architectes lillois. Le *Registre des maîtres maçons* (terme sous lequel étaient autrefois désignés les entrepreneurs et les architectes) qui ont obtenu la maîtrise dans la corporation ou métier de ce nom présente, de 1592 à 1696, cent dix-sept mentions du nom de Vollant. Un Simon Vollant était doyen du métier en 1592, et il a occupé cette fonction jusqu'en 1638. Son fils Jean, qui fut reçu maître en 1604, eut lui-même pour fils, de sa femme Jeanne Pronier, en date du 1er février 1622, le Simon Vollant à qui nous consacrons les lignes qui suivent. Celui-ci est mentionné en 1646 et dans les années suivantes comme maître ayant plusieurs apprentis, et dès 1648 il est chaque année nommé doyen, jusqu'en 1659, époque où il est remplacé par son frère. François Pasquier et Jean François, ses fils, font leurs chefs-d'œuvre et sont admis dans le métier, l

[1] Archives municipales de Lille, carton 270, dossier 22

12 juin 1656. Simon avait, outre ses deux fils, trois autres enfants : Jean, Marie-Catherine et Marie-Jeanne, de sa première femme, « damoiselle Marie Villain, native de Tournay », fille d'André Villain, dont on trouve le nom avec la qualité de doyen dans le Registre des maîtres maçons de Lille; Simon épousa en secondes noces Marguerite-Félicité Haccou. Il acheta la bourgeoisie à Lille en date du 8 mai 1671 [1].

Le retour de Lille à la France amena de grands travaux qui fournirent à Simon Vollant l'occasion de faire apprécier son talent comme architecte, ingénieur et constructeur. Dès 1667, Simon Vollant se chargea, en qualité d'entrepreneur, des travaux les plus urgents, qui furent immédiatement exécutés sous les ordres de Vauban. Celui-ci ne tarda pas à apprécier ses qualités : car une lettre de Louvois du 16 avril 1668 nous apprend qu'à cette date, « le Roy ayant receu divers bons témoignages de la capacité et expérience au fait des mathématiques et de l'architecture, de la diligence, usage et conduite de Simon Vollant et de sa fidélité et affection à son service, dont il a donné des preuves en diverses occasions, mesme en la construction de la citadelle, l'a retenu, ordonné et estably à la charge de l'un de ses ingénieurs et architectes ordinaires de ses armées [2] ». L'ingénieur ordinaire avait droit à des appointements et conservait son titre et ses fonctions, même lorsqu'on ne le chargeait pas de travaux spéciaux.

La citadelle de Lille, cette fille aînée de Vauban, comme disait Louvois [3], a été construite d'après un plan présenté au Roi par Vauban en date du 15 octobre 1667 [4]. Elle est l'œuvre du célèbre ingénieur; mais une part de la gloire qu'il en a retirée revient à Simon Vollant. Entrepreneur du travail, ce dernier en était aussi l'ingénieur sous les ordres de Louvois et de Vauban. On dépensait chaque année environ 100,000 livres fournies par l'État et 3,000 florins donnés par la ville. Le nombre des ouvriers employés par Vollant était, en date du 23 février 1669, de six mille,

[1] Le Registre des maîtres maçons, d'où nous avons extrait presque tout ce qui précède, se trouve dans notre collection de documents concernant la ville de Lille. C'est un petit in-folio, reliure basane, avec fermoirs en cuivre. Il a été commencé en 1471 et continué jusqu'en 1790.

[2] Archives du Dépôt de la Guerre, vol. 213, p. 166.

[3] *Ibid.* Lettre de Louvois à Vauban, vol. 242.

[4] *Ibid.* Lettre du 15 octobre 1667, vol. 209.

parmi lesquels mille soldats qui rendaient moins de services que les autres [1]. Vauban était souvent absent, soit pour des constructions en d'autres régions, soit pour l'organisation de l'armée. Vollant correspondait directement avec Louvois au sujet des acquisitions à faire pour l'État, telles que la démolition des châteaux d'Erquinghem et de la Motte-au-Bois ou les grès et bois achetés à Béthune, concernant les modifications à apporter aux bastions, aux demi-lunes, aux radiers et écluses permettant de donner l'eau dans les fossés et de produire une large inondation autour de la citadelle [2]. Cela résulte non seulement de la correspondance de Louvois, mais aussi d'une lettre de Louis XIV, qui dit formellement que « c'est par les conseils et avis de Vollant qu'il a fait construire la citadelle de Lille, et qu'on lui a confié la conduite des travaux qui ont réussi contre toute attente, à cause des grandes difficultés qui s'y sont rencontrées [3] ».

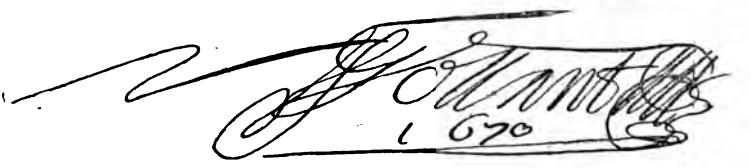
Simon Vollant fut aussi chargé, de 1671 à 1676, de construire d'après les plans de Vauban la nouvelle enceinte de la ville et de régler toutes les questions relatives aux terrains sur lesquels elle était établie. Durant la guerre contre la Hollande, lorsqu'en 1677 et 1678 l'armée française fit les sièges de Valenciennes, d'Ypres et de Gand, Simon Vollant, dit encore Louis XIV, « fut appelé par « les conseils de guerre tenus avant l'attaque des places, et ses « avis écoutés favorablement ne contribuèrent pas peu à la prise « de ces villes [4] ».

Ces services signalés déterminèrent le Roi à charger Vollant de contrôler les travaux qui se faisaient en plusieurs villes fortes,

[1] Archives du Dépôt de la guerre, vol. 240, p. 177.

[2] *Ibid.*, vol. 231, p. 86, 217, 270, 290; vol. 232, p. 61; vol. 234, p. 66; vol. 236, p. 14; vol. 240, p. 12, etc., etc.

[3] Lettre d'anoblissement pour Simon Vollant. Archives départementales du



Nord, chambre des comptes de Lille, art. B 1673, 78e registre aux char fol. 124 v° et 125.

[4] Lettres d'anoblissement déjà citées.

Courtrai, Ath, Bergues [1], et à lui donner des ordres « pour aller, « disent encore les lettres de Louis XIV, visiter les villes et les « places de Douay, fort de l'Escarpe, Oudenaerde, Halle, les cita- « delles de Tournay et d'Arras, et Ypres, pour lesquelles il a esta- « bli les défauts qui y avoient esté faits par les ingénieurs [2] ». Vollant fut chargé, comme ingénieur, de construire une redoute à Warneton sur la Lys et de fortifier le château de Comines en y faisant divers travaux au pont et à la tour [3].

La direction des fortifications de Menin lui fut confiée : « Et il y « réussit, ajoute le Roi, plus heureusement que l'on ne l'avoit « espéré, attendu les grandes difficultés qu'on avoit de tout temps « trouvées pour fortifier ladite place [4]. » Louvois écrivit un nombre considérable de lettres à Vollant au sujet des travaux exécutés à Menin. Il s'occupait des moindres détails et voulait être tenu au courant chaque semaine de ce qui y avait été fait.

Ce qui se passa au sujet des fortifications d'Ypres est un témoignage éclatant de l'estime en laquelle Louvois tenait Simon Vollant. Le directeur de ces fortifications était M. de Chazerat, gentilhomme d'Auvergne. En 1680, Louvois, qui se défie d'un mémoire présenté par les ingénieurs qui travaillent à Ypres, ordonne d'envoyer ce mémoire à l'intendant, « pour qu'il prenne « l'avis du sieur Vollant et renvoie les profils que proposera ce « dernier ».

Dans un autre lettre de la même année, il s'exprime ainsi : « Je « vous envoie la lettre du sieur Vollant. Vous verrez son avis sur « les revêtements de la basse ville d'Ypres. Je lui recommande d'y « aller tous les huit jours. Faites exécuter ponctuellement tout ce « qu'il aura résolu. » Quelques jours après, Louvois écrivait encore : « Je ne puis rien vous dire sur tout ce que vous me man- « dez des fortifications d'Ypres, si ce n'est qu'il faut suivre l'avis « du sieur Volant, qui est le plus entendu à ces sortes d'ouvrages « de tous les gens qui servent le Roy [5]. »

[1] Archives du Dépôt de la guerre, vol. 240, p. 12; vol. 244, p. 168, etc.
[2] Lettres d'anoblissement déjà citées.
[3] Archives du Dépôt de la guerre, vol. 261, p. 239; vol. 310, p. 305.
[4] Lettres d'anoblissement déjà citées.
[5] *Louis XIV, Louvois, Vauban et les fortifications du nord de la France, d'après des lettres inédites de Louvois adressées à M. de Chazenat,* par M. Cho-

Venant de Louvois, du ministre à la fois si sévère et si compétent en ce qui concernait les fortifications, cet éloge est complet. Il faut donc regarder Simon Vollant comme l'aide le plus intelligent, le plus habile que Louvois et Vauban aient trouvé dans le nord de la France.

Il est vrai qu'en 1683 Louvois, qui menaçait et parfois punissait du cachot ceux qui n'exécutaient pas ponctuellement ses ordres, déclara à Vollant que, s'il ne fournissait pas avant la fin du mois le mesurage des fortifications de Menin, un ordre du Roi le ferait mettre en prison [1]. Mais pour une lettre qui adresse des reproches, il y en a cent qui accordent des éloges au sujet de l'excellence des travaux exécutés par Vollant. Quant à la probité de cet ingénieur dans l'exécution des ouvrages qui lui étaient confiés, elle a été éloquemment attestée par Vauban. En décembre 1671, les officiers d'un régiment qui venait de quitter Lille s'étaient plaints à Louvois des injustices que les entrepreneurs commettaient à l'égard des soldats. Vauban, à qui Louvois communiqua ces plaintes, déclara dans un langage ému qu'il se portait garant pour Vollant et un autre ingénieur du nom de Montgivrault, et ajouta que s'ils méritaient le fouet, il mériterait lui-même la corde [2].

Vollant s'occupa d'autres travaux qui exigeaient des connaissances spéciales. Louis XIV rappelle que « c'est selon son avis qu'a été creusé le canal qui joint la Deûle à la Scarpe [3] », et il ajoute que dans l'entreprise si difficile qui avait pour but d'amener les eaux de l'Eure dans le château de Versailles, les avis donnés par Simon Vollant « ont été receus et approuvés comme nécessaires pour le « succès d'un si grand dessein ». Avant de commencer ce difficile et coûteux travail, le Roi, par des lettres du 30 décembre 1684 et du 12 janvier 1685, avait mandé Vollant à Versailles [4]. C'est après avoir rappelé tous les services rendus par l'habile architecte et ingénieur dans les termes cités plus haut, que Louis XIV, en date de mai 1685, lui accorda des lettres de noblesse pour lui et ses

TARD, doyen de la Faculté des lettres de Clermont. Paris, Plon, 1890, p. 150 à 156.

[1] Archives du Dépôt de la guerre, vol. 693, p. 533; vol. 696, p. 315.

[2] *Ibid.*, vol. 262. Lettres du 4 et du 16 décembre 1671.

[3] *Ibid.* Voir aussi les lettres de Louvois du 6 août 1685, vol. 742, f° 85.

[4] *Ibid.*, vol. 720, p. 549; vol. 740, p. 230.

descendants, avec un écusson *d'azur, à un chevron d'or, accompagné en chef de demi-vols d'argent* (*armes parlantes*), *et en pointe de trèfle de même*. Sa seconde femme, Marguerite-Félicité Haccou, portait *de gueules à une croix de vair*.

ARMES DE SIMON VOLLANT.

C'était une éclatante récompense accordée au descendant des maîtres maçons de Lille. Louvois lui avait lui-même annoncé cette faveur dès le 21 avril. Il lui avait écrit à cette date : « Le Roy a eu bien agréable de vous accorder les lettres de noblesse que vous demandez. Je vais les faire expédier; vous les recevrez au premier jour. Cependant, je suis bien ayse de vous donner advis par avance de la grâce que Sa Majesté vous a faite[1]. »

Déjà longtemps auparavant, dès 1671, Louvois avait, par sa

[1] Archives du Dépôt de la guerre, vol. 744, p. 443.

peuple serait resté sous Louis XIV, et on les remplaça, comme nous l'avons déjà dit, par des cottes d'armes, des massues et des casques. Pour ce travail et « pour regratter la partie du milieu », 120 livres furent payées au sieur Leplus, sculpteur [1]. Mars et Hercule auraient été, assure-t-on, décapités, et le médaillon où se trouvait l'image de Louis XIV disparut, ainsi que les armoiries du même Roi. Ces dernières mutilations furent réparées, excepté celle qui concernait les esclaves enchaînés, en 1826 ou 1827, époque où la Porte de Paris fut remise à neuf avant le voyage de Charles X dans le département du Nord. En 1853, la Commission historique du département réclama le rétablissement des armes de Louis XIV sur le tympan de la même porte.

Lorsqu'en 1858 furent résolus l'agrandissement de la ville et, comme conséquence, le démantèlement de la partie des fortifications où se trouvait la Porte de Paris, M. de Melun, avec l'autorité que lui donnaient sa situation et ses connaissances spéciales, réclama instamment, auprès de ses collègues de la Commission mixte chargée d'étudier le plan de la ville agrandie, pour que la Porte de Paris fût conservée, sans être déplacée. Divers projets de rues et de places autour du monument furent alors présentés. Au moment où le démantèlement était sur le point de s'effectuer, en 1866, M. l'architecte Godey, ancien secrétaire de la Commission mixte, publia une brochure, courte, mais remarquable, sur la Porte de Paris, en y joignant un projet de restauration [2]. La même année, la Commission historique du département du Nord, à la suite d'un important rapport de M. de Melun, l'un de ses membres, envoya à M. le préfet, avec prière de l'appuyer auprès de l'administration municipale, une délibération par laquelle elle demandait que la Porte de Paris fût conservée à l'endroit où elle a été construite [3]. Il en fut de nouveau question dans les séances tenues par la même Commission le 15 novembre 1866, le 7 mars 1867, le 6 mars et le 3 avril 1873 et le

[1] *Observations de plusieurs maîtres sculpteurs de la ville de Lille.* Lille, Deboubers, 1790. — Le 31 janvier 1791, la municipalité fit disparaître des groupes d'esclaves enchaînés à la citadelle et les armoiries du Roi sur les murs de la ville et des forts.

[2] *Étude sur l'arc de triomphe de Louis XIV, Porte de Paris à Lille.* Lille, 1866, gr. in-8°, planche.

[3] *Bulletin de la Commission historique du département du Nord,* t. IX, p. 252.

10 juillet 1875 [1]. Dans cette dernière séance, la Commission fut heureuse de constater que, comme elle l'avait demandé, la Porte de Paris était classée au nombre des monuments historiques. La Société des Sciences de Lille réclama dans le même sens. La Société des Architectes du département du Nord présenta, sur la même question, le 14 décembre 1872, un rapport rédigé par M. Contamine [2], à la fin duquel elle déclare « qu'elle considérerait comme un déshonneur de ne pas protester de toutes ses forces contre tout ce qui pourrait être tenté en vue de la non-conservation de la Porte de Paris ».

Déjà, avant les Sociétés savantes, au commencement de l'année 1866, les journaux de Lille, et surtout le *Propagateur* et l'*Écho du Nord*, avaient réclamé en faveur de la conservation du monument.

Et ces réclamations étaient d'autant plus nécessaires qu'en cette même année 1866 quelques habitants du quartier de la rue de Paris avaient fait circuler une pétition tendant à obtenir la démolition du monument, afin, disait-on, de donner plus d'air au quartier et d'y faciliter les communications. Cette pétition ne réussit à avoir un certain nombre de signatures que deux ans après, en 1868; et elle fut alors transmise par le maire au conseil municipal. A la suite d'une longue discussion, la proposition de démolir la Porte de Paris fut retirée. La question n'avait pas toutefois été définitivement résolue. Elle fut reprise au conseil municipal en septembre 1872, et il fut décidé qu'on nommerait, pour l'étudier sous toutes ses faces, trois Commissions spéciales, l'une composée d'artistes, l'autre d'hommes d'affaires et la troisième de membres du conseil municipal. La première des Commissions, qui avait pour président M. Garnier, l'architecte de l'Opéra, après avoir fait ressortir l'importance artistique de la Porte de Paris, déclara que l'avis unanime de ses membres était « qu'il y avait lieu de conserver cet édifice, au moyen de constructions qui le compléteront et ajouteront à sa solidité ». La seconde Commission émet aussi un avis favorable, en disant que « l'existence de la Porte n'était pour rien dans la mévente des terrains qui l'avoisinaient ». Malgré ces deux

[1] *Bulletin de la Commission historique du département du Nord*, t. X, p. 7 et 25; t. XII, p. 211 et 295; t. XIII, p. 1.

[2] Société des architectes du département du Nord, Commission de la Porte de Paris, *Rapport*. Lille, 1872, 7 pages in-8°.

avis, qui lui avaient été transmis, la Commission spéciale du conseil municipal adopta, à la majorité de quatre voix contre trois, un rapport dans lequel était proposée la démolition de la Porte. Dans les séances du 17 et du 18 juin 1873, les conclusions de ce rapport, modifiées en ce sens que l'on demandait la reconstruction de l'édifice sur un autre point de la ville, furent longuement discutées et enfin rejetées par le conseil. En avril et en juin 1883, la même assemblée étudia les questions complexes de la restauration de la Porte, du dégagement de son pourtour et des modifications à introduire dans les alignements proposés en avant de l'édifice. Dans les séances du 27 juin et du 25 juillet 1884, la restauration de la Porte de Paris fut comprise dans la classification des travaux à faire en un bref délai. Les négociations relatives à l'acquisition de plusieurs terrains et maisons qui se trouvaient dans le voisinage traînèrent en longueur et ne furent discutées que dans diverses séances de l'année 1888.

Les projets de restauration et d'achèvement furent alors définitivement étudiés. Celui de M. Godey, dont nous avons parlé, consistait principalement dans l'adjonction de trois façades, l'une du côté de l'intérieur de la ville et les deux autres sur les faces latérales, et dans la démolition de la petite porte pour ne laisser subsister que l'arcade triomphale : la dépense aurait été très considérable, même sans y comprendre les acquisitions de terrains. M Lachez, architecte à Paris, avait présenté un autre plan, dont l'exécution, d'après un rapport fait au conseil municipal, aurait entraîné la ville à dépenser 15 millions. Parmi les autres projets, nous signalerons celui de l'architecte lillois M. C. Batteur, qui a été communiqué à la Commission historique du département du Nord dans sa séance de décembre 1881, sous le titre : *Notes pour la restauration de la Porte de Paris.*

La ville avait fait étudier depuis longtemps par M. Mongy, ingénieur, directeur des travaux municipaux, un projet de restauration et de complément, avec le plan du pourtour. C'est ce projet, non moins heureux sous le rapport de l'art que par son caractère pratique, qui a été adopté; pour son exécution, le conseil municipal a voté, dans sa séance du 24 février 1888, une somme de 133,000 francs, sans y comprendre les acquisitions de terrains.

A la suite de nouvelles études, le conseil municipal, dans

sa séance du 3 avril 1891, a pris les résolutions suivantes :

1° Reconstitution de l'ancien corps de garde, dont le premier étage pourrait servir de salle de réunion ou de bibliothèque populaire;

2° Restauration de la façade;

3° Établissement d'un square bordé d'une balustrade en pierre.

Pour compléter le monument, il y aura lieu de découvrir l'ancienne base en glacis. Pour les travaux de restauration, on se servira de la pierre de Saint-Dizier, qui est facile à travailler et propre à la sculpture.

Le devis approximatif est évalué à 222,000 francs, à prélever sur le produit des emprunts déjà réalisés. En mai 1891, M. Oranie L'host, qui a déjà exécuté plusieurs travaux importants, a été déclaré adjudicataire.

Ainsi, grâce aux réclamations des journaux de la ville et des membres des Sociétés savantes, grâce aux avis donnés par les archéologues et les artistes, grâce au vote du conseil municipal et aux efforts de l'administration, la ville de Lille verra s'accomplir, en 1891, un important travail de restauration; ainsi le plus curieux édifice artistique de notre cité sera sauvé.

En terminant ces pages dans lesquelles nous avons été heureux d'exposer l'histoire de la Porte de Paris et de rappeler les importants services que son auteur, Simon Vollant, a rendus à la France et à la ville de Lille, nous nous permettrons d'émettre le vœu que le nom de Simon Vollant soit donné à une rue voisine du monument. En rendant cet honneur à l'architecte lillois, en rétablissant la Porte de Paris dans son état primitif, la municipalité de Lille aura bien mérité de la ville, de la France et des Beaux-Arts!

L. Quarré-Reybourbon,

Membre de la Commission historique du département du Nord, de la Société des Sciences et Arts de la ville de Lille.

VII

UNE STATUE DE VIERGE DU TREIZIÈME SIÈCLE

Il y a une quinzaine d'années, en creusant les fondations de leur nouvelle chapelle, les Trappistes de Bellefontaine, abbaye située à mi-chemin environ entre Cholet et Beaupréau[1], trouvèrent dans le sol du chœur de l'ancienne datant du onzième siècle[2], une statue de Vierge en pierre, autrefois dorée et peinte, brisée en plusieurs fragments. L'un de ces fragments comprenait toute la partie inférieure du corps, de la taille aux pieds; un autre, le buste, moins le bras droit, qui ne fut pas retrouvé; un troisième, la tête de la Vierge, ceinte de la couronne royale; un quatrième, la tête de l'Enfant, à laquelle manquait toute la portion au-dessous du nez; le dernier, enfin, le corps de l'Enfant, moins la main gauche, le

[1] Cette abbaye fut fondée, dit le *Gallia christiana,* par les seigneurs de la Roche-sur-Yon. Soumise d'abord à l'abbaye de Marmoutier en Touraine, elle aurait été adjointe, vers 1100, au prieuré de Saint-Lyen de la Roche-sur-Yon. « Abbatia beatæ Mariæ de Bello-Fonte, ordinis S^ti Benedicti... sita est in parochiâ S^ti Michaelis du May... Fundata, creditur, a dominis de la Roche-sur-Yon... Eamdem fuisse aliquando subjectam Majori Monasterio turonensi, et circà annum 1100 prioratus S^ti Leonii de Rochâ-super-Oyonem adjunctam discimus. » (*Gallia christiana,* t. II, col. 1385.)

En 1225, Béatrice de Machecoul, dame de la Roche-sur-Yon, femme d'Aimery, vicomte de Thouars, déclare aussi par lettres que ladite abbaye avait été réunie au prieuré de Saint-Lyen de la Roche-sur-Yon vers 1100.

De son côté, M. le marquis de Civrac soutient, dans ses *Manuscrits inédits,* cette thèse : « qu'il serait plus conforme à la vérité de faire participer à la fondation de Bellefontaine les seigneurs de Chemillé, attendu que le lieu où se trouve l'abbaye était alors dans la mouvance de la seigneurie de Chemillé. Rien, en effet, ne prouve, comme l'annonce le *Gallia,* que l'abbaye de Bellefontaine relevât de Marmoutier, de même que rien ne prouve qu'elle ait été réunie, vers l'an 1100, au prieuré de la Roche-sur-Yon, ainsi que le mentionnerait une charte de Béatrice, dame de la Roche-sur-Yon. Cette charte ne s'applique pas à Bellefontaine, mais bien à Fontenelles, près la Roche, comme on peut le voir dans le *Cartulaire de la Roche-sur-Yon,* publié par M. P. Marchegay. »

[2] Comme semblaient l'indiquer les chapiteaux des colonnes intérieures de l'église et les modillons de la corniche extérieure de la chapelle dite de l'Annonciation.

siège et les jambes supportés par l'avant-bras gauche de la Vierge étant restés accolés au buste de celle-ci. Les principaux fragments, membres inférieurs, buste, tête, étant posés les uns sur les autres, on recompose la statue, qui mesure ainsi une hauteur de deux mètres.

Si d'abord on étudie les détails des diverses parties de cette Vierge, on ne tarde pas à reconnaître qu'elle offre plusieurs points d'analogie avec celles des treizième et quatorzième siècles qui nous ont été conservées, comme la Vierge du portail latéral de la cathédrale d'Amiens et les autres dont les moulages se voient au Trocadéro. Comme elles, elle date de cette époque, probablement de la fin du treizième, et doit avoir été sculptée par un artiste de l'Ile-de-France, tant les lignes générales sont pures et les plis des vêtements étudiés et savamment rendus.

Le mouvement très accentué de la hanche, le corps étant rejeté en arrière; la flexion de la jambe droite appuyée sur la pointe du pied ramené en dehors; la position de l'avant-bras et de la main gauches qui soutiennent l'Enfant sont bien, en effet, les mêmes que chez les Vierges gothiques qui nous sont connues.

Quant aux vêtements, comme chez les autres Vierges également, le corsage est plat, et l'on y voit sur le devant la trace de l'agrafe qui a disparu; les plis de la robe sont absolument identiques, et le bord du manteau était porté par l'avant-bras droit, car sa pointe, en partie détruite, se remarque sur le côté de la robe, de même que, vers le milieu, se montre l'extrémité de la courroie qui entoure la taille et forme la ceinture.

La plus grande difficulté qu'ait eu à surmonter le sculpteur chargé de la restauration de cette statue [1] a été la réfection du bras droit absent, auquel il fallait donner une pose en rapport avec l'objet que la main devait tenir. Après avoir sérieusement étudié l'attitude générale de la Vierge, et comparé cette attitude avec celle des Vierges de la même époque, l'artiste est demeuré convaincu que la statue de Bellefontaine devait avoir le poignet légèrement fléchi, et que la main devait tenir un lis, de même que la main gauche de l'Enfant qui manque supportait probablement le globe crucifère.

[1] Cet artiste est M. Biron, sculpteur à Cholet, membre de la Société des Artistes français et conservateur de notre Musée.

Si, d'autre part, au point de vue historique, on cherche à se rendre compte de l'origine de cette statue, la chose n'est pas facile, car les documents font défaut. Ce qui est certain, c'est que, dès le quatorzième siècle, elle était l'objet d'une très grande vénération et attirait une foule de pèlerins des contrées les plus lointaines. On venait à Bellefontaine de toutes les parties de la France, et même des pays étrangers, nous dit l'abbé Deniau[1]. Les plus grands seigneurs, affirme, de son côté, M. Gellusseau[2], se confondaient avec le peuple et accouraient se prosterner aux pieds de Notre-Dame de Bellefontaine. Un fait, d'ailleurs, démontre mieux que toute autre preuve cette vénération, pour ainsi dire, universelle : c'est la couche d'or dont la statue était en entier recouverte, et dont on retrouve encore les traces partout sur la pierre.

D'après ce qui précède, il est permis d'admettre que cette Vierge fut donnée à l'abbaye par un pieux et généreux bienfaiteur, du temps, sans doute, de l'abbé Pierre, qui tint la crosse abbatiale pendant une grande partie du treizième siècle[3], peut-être par un seigneur de Vihiers ou de Maulévrier, puisque le *Gallia* nous apprend que ces seigneurs étaient les principaux bienfaiteurs de Bellefontaine[4]; peut-être, un peu plus tard, par Bertrand de Goth, archevêque de Bordeaux, qui, en mémoire de son élection à la papauté dont il reçut la nouvelle, en 1305, à Bellefontaine même[5], put alors offrir notre statue à l'abbaye. Toujours est-il que

[1] Abbé Deniau, *Histoire de la Vendée*, t. I, p. 164.

[2] A. Gellusseau, *Histoire de Cholet*, t. II, p. 170.

[3] En 1223, Guillaume Dun, chevalier, habitant de Beaupréau, choisit ledit abbé Pierre avec Josselin, seigneur de Beaupréau, et Robert, prieur de Saint-Martin, pour exécuteurs de ses dernières volontés. (*Gallia christiana.*)

En 1284, l'abbé Pierre et le couvent de Bellefontaine acceptèrent la constitution à leur profit d'une rente annuelle de 30 sous faite par Gaultier, évêque de Poitiers, à charge par eux de célébrer tous les ans l'office de saint François le vendredi qui précédera la fête des apôtres saint Simon et saint Jude. (*Charte des Frères mineurs de Poitiers.*)

[4] « Præcipuos habuit benefactores toparchas de Viheriis et de Malo-Lepario. » (*Gallia christiana.*)

[5] Bertrand de Goth, archevêque de Bordeaux, devenu pape sous le nom de Clément V, et le premier des papes d'Avignon, étant en tournée pastorale dans les diocèses qui dépendaient de sa métropole, se trouvait, en effet, à l'abbaye Bellefontaine, au mois de juin 1305, lorsqu'il apprit son élection à la papat Deux jours après, retournant à Bordeaux, il passa par le May, où il s'arrêta, pour rappeler son passage, un tailleur d'images fut chargé de le représenter la principale clef de voûte de l'église. (*Revue de l'Anjou.*)

l'excavation rectangulaire et profonde qui se voit au flanc droit de la statue, sous le bras qui manquait, n'a pu être creusée que pour renfermer, en même temps que des reliques, l'acte de donation, qui, s'il nous avait été conservé, nous donnerait les renseignements que nous cherchons.

Malheureusement, tout dut être détruit dans le siège que les protestants firent subir à l'abbaye, en 1562. A cette époque, en effet, une troupe de huguenots, sous le commandement d'un M. de Goulaines[1], vint assiéger le couvent, qui, au moyen âge et encore au seizième siècle, était une véritable forteresse. Mais les moines les attendaient de pied ferme sur les remparts[2]. Les huguenots perdirent un certain nombre des leurs, mais ne s'emparèrent pas moins, quoi qu'en dise le *Bulletin monumental de l'Anjou*[3], du monastère, qu'ils livrèrent au pillage, s'acharnant surtout, comme partout, d'ailleurs, sur les objets du culte et les images des saints. C'est par eux, il y a tout lieu de le croire, que fut brisée la Vierge dont nous parlons.

Après ce désastre, les moines se hâtèrent de relever les ruines de leur maison. Le sacriste Jean Taillandeau répara les images et les statues, et peignit même, s'il faut en croire l'abbé Grandet[4], sur les murs intérieurs du couvent les scènes diverses du siège, où il représentait les religieux combattant sur les murailles. En reconnaissance de ces services, ses confrères auraient placé sa tombe dans l'église avec une statue à genoux, en habit de Bénédictin, car la congrégation, nous l'avons dit, suivait, depuis sa fondation, la règle de Saint-Benoît.

[1] Ce Goulaines, dit M. le marquis de Civrac, devait être Jean de Goulaines, gentilhomme breton, qui avait embrassé le protestantisme et fut tué à Jarnac. *Bulletin monumental de l'Anjou*, 1858.

[2] On lit, en effet, dans le volume paru en 1858 : « De Goulaines pensait faire bon marché des cénobites, et ne s'attendait pas à trouver des adversaires vaillants; force lui fut de se retirer, laissant un grand nombre d'hommes sur la place. » C'est une erreur, et ce qui le démontre, c'est que, plus bas, il est dit que le moine Jean Taillandeau répara les images des saints. Or, il est évident que si cette réparation fut faite, c'est que les statues avaient été brisées, et cela à l'intérieur du couvent, tombé entre les mains des assaillants.

[4] « Un religieux bénédictin du nom de Jean Taillandeau, natif de Melay, qui avait un zèle particulier pour le culte de la très sainte Vierge et tenait en grande aversion les huguenots, a fait diverses peintures fort dévotes, et entre autres une où le siège de Bellefontaine est représenté avec l'image de la très sainte Vierge et cette inscription : *Dissipa gentes quæ bella volunt.* » (Abbé Grandet, *Revue de l'Anjou.*)

Ce Jean Taillandeau est certainement le premier restaurateur de notre Vierge, car on remarquait en plusieurs points de la pierre les trous des goujons qui retenaient les divers morceaux de la statue, et l'un de ces goujons, en fer fortement oxydé, était encore fiché dans le cou de l'Enfant.

Ainsi réparée, dorée et peinte à nouveau, la Vierge fut replacée dans la chapelle de l'abbaye, où elle dut rester jusqu'en 1596, année où le monastère eut à soutenir un nouveau siège, cette fois-ci de la part de Ligueurs, sous les ordres d'un autre de Goulaines (Gabriel), lieutenant général du duc de Mercœur dans le pays.

Voulant sans doute châtier de leur félonie les religieux qui, à l'exemple de leur suzerain, le sieur de Saint-Phal, Charles de Vauldry, seigneur-fondateur de l'abbaye, en sa qualité de duc de Beaupréau[1], s'étaient déclarés pour Henri de Navarre et même faits huguenots, si l'on s'en rapporte au *Gallia*[2], M. de Goulaines vint mettre le siège devant Bellefontaine, s'en empara et y prit les

[1] Dans des lettres patentes délivrées, le 29 février 1592, au seigneur de la Bouère en Jallais, il prend les titres de duc de Beaupréau, chevalier de l'ordre du Roi, capitaine de cinquante hommes d'armes de son ordonnance. Charles de Vauldry était le fils de Georges de Vauldry, sieur de Saint-Phal, lequel, pour soutenir ses prétendus droits à la terre de Beaupréau, comme descendant de la famille de Bazoges, qui y avait précédé celle de Montespedon, dont la dernière héritière avait été la princesse de la Roche-sur-Yon, veuve de Charles de Bourbon, morte en 1578, après avoir institué son parent, Guy de Scépeaux, comme principal héritier, s'était emparé à main armée de la seigneurie, où l'avait maintenu, en 1587, une sentence du sénéchal d'Anjou. Ce Saint-Phal n'en était pas moins un usurpateur, car, d'après M. le marquis de Civrac, Jean de Montespedon, le premier seigneur de Beaupréau de ce nom, avait acheté la terre, le 4 mars 1461, de Gilles, le dernier des Bazoges, avant même d'épouser sa fille Anne.

[2] « Vers cette époque également, l'abbé apostasia, et, en haine de la religion catholique, brûla les ornements de son église. « Quo etiam circiter tempore, abbas a fide descivit, et in odium religionis catholicæ ornementa ecclesiæ combussit. »

Si ce fait est exact, il ne dut pas avoir lieu à l'époque indiquée, car Nicolas de Thou, alors abbé, commendataire il est vrai, de Bellefontaine, et évêque de Chartres, loin d'être un apostat, n'a pas cessé d'être un prélat remarquable par la pureté de sa doctrine. Il faut donc, ou que les Bénédictins auteurs du *Gallia* se soient trompés de date, ou bien, ce qui est plus probable, qu'ils aient attribué à l'abbé, qui d'ailleurs ne résidait pas sur les lieux, ce qui doit être mis sur le compte du prieur claustral, lequel, sous le régime de la commende, était par le fait le chef de la communauté. En tout cas, une pareille conduite de la part des moines ne doit pas surprendre, si l'on songe qu'à cette époque, et jusqu'au milieu du dix-septième siècle, ils étaient tombés dans le plus grand relâchement et étaient loin de donner l'exemple de la sobriété et des bonnes mœurs.

objets les plus précieux[1]. Quant à la Vierge, qui, probablement, avait été détruite avec les autres statues de l'église par l'abbé apostat, elle fut, il faut le supposer, pour lui éviter dans la suite de nouvelles profanations, enfouie par le vainqueur, fidèle et zélé catholique, dans le chœur de la chapelle où elle a été retrouvée.

Au siècle suivant, la vénération toute particulière dont avait été entourée l'antique Vierge dans les siècles précédents se reporta, aussi vive et aussi profonde, sur une statuette en faïence qui, pour perpétuer la dévotion à Notre-Dame de Bellefontaine, fut placée dans la chapelle de l'abbaye, et, suivant d'autres, dans un vieux chêne voisin de celle-ci, par la congrégation de Feuillants qu'introduisit au monastère Michel Sublet, abbé de Vendôme, en 1642, lors de la réforme des Ordres religieux[2]. Il se fonda même alors à Bellefontaine une confrérie spéciale, parmi les membres de laquelle on comptait les évêques de Poitiers et d'Angers, les chefs des maisons de Bretagne, de Mortagne, de Cholet, de Maulévrier, et des paroisses entières, Beaupréau, Andrezé, la Chapelle-du-Genêt, Melay, Jallais, la Poitevinière, la Jubaudière, etc.[3]... Cette confrérie, dite de Notre-Dame de Bellefontaine, devint bientôt si importante que le pape Innocent X, en 1656, lui accorda diverses indulgences.

La statuette existait encore à la Révolution, et c'est autour d'elle que se faisaient, dans les premiers temps de l'agitation vendéenne, les rassemblements de pèlerins et les processions au clair de lune dont nous parle Savary, alors président du tribunal de Cholet[4]. C'est même pour faire cesser ces attroupements nocturnes que le district fit apporter, avec tout le respect dû au culte, la Vierge dans l'église Notre-Dame de Cholet, où elle resta jusqu'au mois de mars 1793. A ce moment, notre ville ayant été prise par les Vendéens, les habitants de Bégrolles et des environs vinrent en grande pompe chercher leur Vierge pour la replacer dans son ancien

[1] « Anno 1596, dom. de Goulaines obsidione cinxit monasterium, cujus optima quæque abstulit. » (*Gallia christiana.*)

[2] « Michaël Sublet, abbas Vindocinensis et Bellifontis, hoc monasterium (postquàm assensum præbuisset, die 12 octob. 1642, D. Gregorius Tarisse, congregationis S^ti Mauri præpositus generalis) patribus Fuliensibus, 7 decemb. ejusdem anni, reformatum tradidit. » (*Gallia christiana.*)

[3] *Bulletin monumental de l'Anjou,* 1859.

[4] Savary, *Guerres des Vendéens et des Chouans,* t. I, p. 56.

sanctuaire. Après sa défaite aux portes de Cholet, le 17 octobre de la même année, l'armée vendéenne, dans sa retraite sur Beaupréau, passa à Bellefontaine, y prit la Vierge qu'elle emporta à Saint-Florent, mais la perdit, dit-on, au passage de la Loire [1].

Telle est l'histoire pleine de conjectures que nous avons cru pouvoir tracer au sujet de la statue que nous nous sommes donné pour tâche d'étudier dans cette courte notice. Le désir de faire connaître un intéressant morceau de sculpture religieuse sera notre excuse, et nous serons, nous l'espérons du moins, absous par ceux qui ont au cœur le culte du passé et que passionne l'amour de l'Art ancien.

S'il nous était permis, en terminant, d'exprimer un vœu, nous dirions que notre Société serait fière de voir figurer la Vierge de Bellefontaine parmi les chefs-d'œuvre de l'Art français réunis au Trocadéro, et nous serions reconnaissants à l'administration des Beaux-Arts de nous fournir les moyens d'en faire exécuter un moulage. La première épreuve appartiendrait à l'État, et nous demanderions au ministère l'autorisation d'acquérir la seconde pour le Musée de la ville de Cholet.

Dr Léon Pissot,
Président de la Société des Sciences et Beaux-Arts de l'arrondissement de Cholet.

VIII

LES WIRIOT-WOEIRIOT

ORFÈVRES-GRAVEURS LORRAINS.

L'esprit de notre époque est tourné vers la recherche de l'inconnu, qu'il soit dans l'avenir ou qu'il appartienne au passé. Mais aussi le temps est un maître qui sait dérober à nos yeux l mémoire de ceux qui ne sont plus et envelopper leurs œuvre d'ombres mystérieuses.

[1] Hippolyte Vérité (Frère Marie-Robert), *la Trappe et Bellefontaine*, p. 39(

C'est au souvenir, au désir de sonder le passé qu'il appartient de pénétrer ces voiles et de rendre à la lumière ce qui semblait à jamais perdu, soit pour la science, soit pour les Arts.

Des efforts analogues ont déjà été tentés en faveur des Wiriot-Wœiriot, et les quelques renseignements que l'on a jusqu'ici recueillis sur cette famille de graveurs lorrains, précurseurs des Briot et des Callot, nous ont paru dignes d'être complétés ou du moins énoncés d'une façon exacte.

C'est avec l'encouragement de M. le directeur général honoraire des Beaux-Arts, M. Mantz, puis avec le désir d'être utile à l'histoire des Arts de notre pays et en mettant au jour des aperçus nouveaux, relatifs à l'existence de nos artistes, que nous avons essayé d'entreprendre cette biographie.

Nous avons consulté ce qui a été écrit jusqu'à aujourd'hui sur les Wiriot, et, loin de rejeter dédaigneusement certaines affirmations, nous nous bornerons à les combattre et à donner des preuves à l'appui.

Nous tenons à respecter hautement les œuvres d'auteurs éminents tels que MM. Robert Dumesnil, Ambroise-Firmin Didot, Meaume, Duplessis, etc., qui ont traité la question dans de précédents travaux.

Toutefois, ainsi que le dit lui-même le regretté M. Meaume[1], « il est certain qu'une partie de l'œuvre de Wœiriot est encore « inconnue. Les travaux iconographiques sont surtout une œuvre « de patience. » Profitant du conseil, nous apportons notre part à la reconstitution de cette œuvre.

Disons d'abord que nous avons voulu partir du point de départ de l'histoire de cette famille. Par nos récentes recherches, à Neufchâteau, à Épinal, à Metz, etc., nous possédons des documents entièrement nouveaux et exacts. Encore une fois, nous n'avons pas la prétention d'avoir tout dit, mais nous donnons un nombre assez considérable de preuves que nous joignons à tout ce qu'on peut appeler l'*Œuvre de Wiriot* généralement disséminé dans des ouvrages qui ne sont pas uniquement consacrés à la biographie personnelle de notre graveur et à celle de sa famille.

Un manuscrit d'un des descendants de la famille Wiriot, et que

[1] Préface du *Supplément du Peintre-Graveur français*, t. XI.

l'on ignorait jusqu'ici, nous a été gracieusement donné en communication par M. Chapellier, bibliothécaire de la ville d'Épinal, auquel il appartient.

Par l'étude de ce manuscrit inédit, nous avons pu dresser une généalogie complète, recueillir de précieux renseignements sur l'origine des différentes branches de la famille Wiriot et former un tableau qui sera placé à la suite de notre Mémoire.

Le nom véritable de la famille est Wiriot, qui a été écrit Wiriot, Viriot, Woriot et même Woiriot. Le graveur Pierre II paraît avoir, le premier, changé l'orthographe de son nom en l'écrivant Woeiriot sur toutes ses œuvres où il a signé le nom de famille tout entier. Il le latinisa et même le fit suivre de celui de de Bouzey, associant ainsi à son nom celui de sa mère, Urbaine de Bouzey. Mais n'anticipons pas.

Le plus ancien des membres de cette maison des Wiriot est Jacques Wiriot, maïeur de Neufchâteau, en 1331. Dom Pelletier dit, dans son Nobiliaire de Lorraine, qu'une tradition liait la famille de Wœiriot à celle de Jeanne d'Arc; le manuscrit d'Épinal relate aussi cette supposition [1].

L'auteur du même manuscrit ajoute : « Toute la famille en « général de messires les Viriot était sortie originairement du « comté de Vaudémont et ensuite divisée en *plusieurs branches*... « Celle de messire Viriot *de Bazoilles*, s'étant établie en la ville « et aux environs de Mirecourt, prit le nom de Bazoilles (village à « deux lieues de cette dernière ville) dont ils étaient seigneurs, « comme on peut le voir et justifier par les titres de noblesse « et gentillesse qui sont entre les mains de messire Jean de « Valentin l'aîné, dit de la Roche-Valentin, seigneur de Vitray « (Vitré) en Bretagne, chevalier, allié aux messires Viriot de « Bazoilles, à cause de *damoiselle Marie Viriot de Bazoilles*, « fille de *Jacques* Viriot, chevalier, seigneur dudit lieu. Les « messires Viriot de Neufchâteau (branches de François Ier et de « Charles-Joseph) *descendent du frère aîné du père de Jacques* « *Viriot, chevalier, seigneur de Bazoilles*, duquel il est parlé « cy-dessus, ainsi et de même que nous, comme nos ayeux l'ont « raconté plusieurs fois et transmis à la postérité; la terre de

[1] Le manuscrit d'Épinal date de la fin du dix-huitième siècle.

« Bazoilles étant sortie depuis longtemps de la famille et de la « branche de messires les Viriot de Bazoilles, par une fille de « l'aîné de plusieurs frères de cette branche qui la porta dans une « autre famille [1]. »

Jusqu'ici l'on ignorait si Pierre II Wœiriot, que nous pourrions avec plus d'exactitude appeler de son véritable nom Pierre Wiriot, avait eu des frères et sœurs. Marie Wiriot, dont il est question plus haut, était sa sœur, car le passage suivant du même manuscrit nous l'apprend :

« Arbre généalogique de la maison et très illustre famille de « messires les Viriot, chevaliers, seigneurs de Bazoilles, qui tire « son origine primitive du comté de Vaudémont et ensuytte cette « branche établie à Neufchâteau en Lorraine où tous ceux de ce « nom sont tenus et reconnus généralement tant en jugement que « dehors pour bons et anciens gentilshommes dont les armoiries « sont : d'azur à une fasce chargée de trois croisettes recroisettées « aux pieds fichés de gueulle et accompagnées en chef de deux « besans d'argent et en pointe de trois bagues d'or, le diamant « taillé en pointes; les supports ou cimiers sont deux loriaux « d'or, de gueulle et de sable. Comme on peut le justifier par « les titres originaux de leur noblesse qui sont entre les mains « de messire de Valentin, chevalier, résidant à Bayécourt, en « Lorraine, prévôté de Bruyères, allié aux messires Viriot de « Bazoilles, à cause de *damoiselle Marie Viriot de Bazoilles*, « *fille de Jacques ou Jacquemin Viriot*, chevalier, *seigneur de* « *Bazoilles, etc., et de damoiselle Urbaine de Bouzey, sa* « *mère* [2]. »

Or, d'après ce document, il nous est facile de reconstituer les branches des Viriot de Neufchâteau, de Bouzey et de Bazoilles. Du reste, les recherches que nous fîmes récemment dans ce qui subsiste encore des archives de Neufchâteau, détruites par un incendie le 10 février 1790, concordent bien avec les dates des naissances et des décès mentionnées dans le manuscrit de Viriot d'Épinal.

[1] Manuscrit de Ch.-Jos. Viriot, d'Épinal, appartenant à M. Chapellier.

[2] Les Archives de Lorraine, Nancy, B, 368, du 15 avril 1574, mentionnent, du reste, cette sœur de Claude et de Pierre, en citant le prénom de Dlle Jeanne, leur sœur. Marie et Jeanne ne sont peut-être qu'une seule et même personne.

Le chef de la branche de Neufchâteau est *Pierre Ier Wiriot,* que nous nommerons à juste titre *le Vieux,* afin de le distinguer de son petit-fils, le fameux graveur. M. Ambroise Firmin-Didot le nomme ainsi dans sa remarquable notice sur Jean Leclerc et Pierre Wœiriot.

Pierre Ier Wiriot est né en 1460[1]. Nous écrirons son nom par un W, car l'étude approfondie que nous venons de faire de l'inscription tumulaire de la chapelle de Saint-Christophe, à Neufchâteau, l'indique clairement.

Tous les auteurs qui ont parlé jusqu'ici des Wiriot, et nous-même, récemment encore, n'avions pas lu l'inscription exacte de cette pierre tombale recouvrant les restes de Pierre Ier et de sa femme. Cependant c'est M. Ambroise Firmin-Didot et nous qui approchions le plus de la vérité. — Lorsqu'il s'agit d'établir une généalogie, on doit la baser sur une époque exacte, au début, parce que, autrement, toutes les dates postérieures paraissent faussées, tout en étant cependant véritables. C'est ce qui avait trompé tous ceux ayant écrit sur la famille des Wiriot.

Nous avons donc fait tous nos efforts pour avoir la solution du problème relatif à l'année de mort de l'aïeul de notre graveur, année inscrite (mais alors peu lisible) sur la pierre tombale de Neufchâteau, et nous sommes heureux d'avoir réussi.

Il a fallu trois voyages successifs à Neufchâteau pour apprendre la vérité.

En 1859, on découvrit, sous le plancher de la chapelle des fonts baptismaux de l'église Saint-Christophe, un pavage où se voyait la pierre tombale qui fut transférée du milieu vers la partie gauche et placée au pied du mur.

Cette opération avait pour but, paraît-il, de soustraire à l'usure du sol cette pierre; à notre avis, il eût été préférable de la dresser et de l'adosser au mur de droite, où se voyait encore autrefois les traces d'un autel funèbre peint en noir en l'honneur des Wiriot. On n'aurait pas ainsi caché une partie de l'inscription sous les fonts baptismaux.

Pour retrouver la forme des lettres gothiques de cette inscrip-

[1] Documents donnés par M. Feunette, le regretté bibliothécaire défunt de la ville de Neufchâteau.

tion, nous avons étudié ces caractères un à un, en nous aidant du livre de M. Chassant, la *Paléographie des Chartes,* et nous avons pris des empreintes en papier que nous communiquons ici.

Nous avons enfin remarqué que les ouvriers chargés du travail de transfert de ladite pierre avaient, par maladresse, rempli certaines lettres de ciment et par là rendu leurs formes illisibles ou fausses. En enlevant patiemment et prudemment ce ciment, nous avons, en effet, sous cette croûte, retrouvé dans le creux des lettres l'ancienne poussière noirâtre des premiers temps.

La question de la date du décès de Pierre Ier, que nous examinerons plus loin, fut élucidée par suite de la comparaison que nous fîmes avec celle de la fondation de la chapelle, gravée (ainsi que nous en donnons l'empreinte), au-dessus de la porte, avec celle de la pierre tombale.

En effet, les chiffres arabes qui y sont tracés et la forme du zéro traversé d'une barre verticale sont semblables à celle du chiffre terminal de la pierre tumulaire, dont nous avons relevé la trace. Dans la *Paléographie des Chartes,* de Chassant, nous retrouvons, parmi les chiffres arabes du moyen âge seuls, cette barre transversale, mais dans le sens oblique[1]. Il est curieux d'en rencontrer l'emploi en Lorraine au quinzième siècle; c'est ce qui a causé d'autant plus facilement l'erreur perpétuée jusqu'ici. L'inscription du haut de la chapelle suffirait déjà à prouver leur usage à cette époque.

Dès lors nous avions réussi à avoir le texte exact de l'inscription, ce qui permet de rectifier toutes les erreurs reproduites jusqu'ici. Voici l'inscription avec son orthographe :

« Cy. gist. noble. persone. — pierre. Wiriot. en. so. viua (nt « orfèbvre de feue bonne mémoire René)[2]. roy. de. Cécille. édif- « ficateur. de. ceste. chapelle. &. borgeois. de ce lieu. qi décéda le « 11em de. mars. 1. 5. 3. Φ. Et Jacquotte. Adda. sa feme. q. tres- « pas le ✠ ΥΦ docto bre. 155Φ. »

M. Meaume, dans la préface qu'il a écrite en tête de l'intéressant 11e volume du *Peintre-Graveur français,* supplément dû au

[1] Quoique connus en France au treizième siècle, les chiffres arabes n'ont guère commencé à être d'un usage vulgaire que vers la fin du quinzième siècle, et n'ont été employés dans les actes qu'au seizième siècle.

[2] Partie de l'inscription placée actuellement sous le pied des fonts baptismaux.

savant M. Duplessis, n'indique pas la mention de notre pierre tombale; il dit seulement que « le grand père du graveur Pierre « Wœiriot, orfèvre de René II, duc de Lorraine et roi nominal de « Sicile, avait été anobli par ce souverain ».

M. Jouve[1], qui semble s'être inspiré de certaines idées contenues dans l'intéressant ouvrage de M. Robert Dumesnil, fait erreur pour l'inscription de la pierre tombale en en changeant ainsi les dates et l'orthographe[2] : « Ci (Cy) gist noble personne « (persone) Pierre (pierre) Wiriot en son vivant (viua) orfèvre « (orfebvre) de feue bonne mémoire René, roi (roy) de Cécile « [Cecille] édificateur (édifficateur) de cette (ceste) chapelle et (*et* « n'existe pas[3]) (*) bourgeois (borgeois) de ce lieu qui (q[i]) décéda le « 20 février 1515 (le 11em[e] de mars 1530), et Marguerite (Jac- « quotte) Adda sa femme (feme) qui décéda (q. trespas[a]) le « 22 décembre 1550 (le ✠ 10e doctobre 1550). »

Dans ce cas, Pierre Ier Wiriot serait mort quinze ans avant l'époque véritable.

C'est M. Ambroise Firmin-Didot[4] qui se rapproche le plus, ainsi que nous-même dans nos précédents travaux, du texte exact; il transcrivait l'épitaphe de cette façon :

« Ci (Cy) gist noble personne (persone) Pierre Woriot (Wiriot) « en son (so) vivant (viua) orfebvre de feue bonne mémoire René, « roi de Cécile (Cécille) édificateur (édifficateur) de cette (ceste) « chapelle et bourgeois (borgeois) de ce lieu qui (q[i]) décéda le 11 « (11em[e]).... (de mars) 1524 (c'est 1530) et Marguerite (Jacquotte) « Adā Adam (Adda) sa femme (feme) qui (q[i]) trespasa le 20 octobre « (doctobre) 1550. »

Il était très important de fixer d'une façon absolument irrévocable la date de la mort de Pierre Ier, ainsi que les nom, prénom et date de la mort de sa femme. En effet, quinze années de plus dans l'existence de Pierre Ier donnent lieu de supposer que plusieurs ouvrages cités par M. Meaume dans sa préface du 11e volume du *Peintre-Graveur* et qui portent une croix de Lorraine, antérieurs par conséquent à la naissance de Pierre II, le fameux graveur,

[1] *Biographie générale des Vosges.*
[2] Les mots placés entre parenthèses sont ceux rectifiés par nous.
[3] × Signe abréviatif gothique signifiant *et.*
[4] *Notice sur Jean Leclerc et Pierre Wœiriot*, p. 282.

pourraient ainsi, jusqu'à un certain point, être attribués à Pierre Ier, à ses fils et petits-fils, et à une école de gravure existant soit à Damblain, soit à Neufchâteau, et dont il passerait pour le fondateur. Nous prouverons ceci plus loin.

Enfin, le second résultat obtenu, c'est non seulement la preuve évidente que Pierre Ier Wiriot était *orfebvre,* comme l'indique sa pierre tombale (étant donné que ce mot signifiait tout autant, à cette époque, graveur), mais encore la découverte que seul, jusqu'ici, nous avons faite, du burin que le fils de Pierre Ier, avec une visible intention, fit graver sur cette pierre funéraire, au pied du « *pourtraict* » de son père.

Pierre Ier Wiriot, grand-père de notre artiste, était né en 1460. M. Firmin-Didot dit « qu'il était sculpteur et architecte, et fut « chargé en cette qualité de l'édification de la chapelle servant « aujourd'hui de fonts baptismaux à l'antique église Saint-Chris- « tophe de Neufchâteau ». Il convient d'ajouter maintenant qu'il était graveur, et qu'il édifia de ses propres deniers cette chapelle en 1505, puisqu'il y apposa non seulement ses armes au-dessous de la voûte, mais que le sol contient encore un caveau où reposent son corps et celui de sa femme.

M. Firmin-Didot écrit que « René II, duc de Lorraine, qui « ajouta une travée au collatéral de l'église, eut occasion d'appré- « cier son talent et le nomma son orfèvre ducal, c'est-à-dire « inspecteur des vases et ornements sacrés dans les églises et de « l'argenterie dans son château ». Nous dirons plus, désormais, c'est qu'il fut son graveur, témoin le burin dont nous avons signalé la signification.

Indépendamment de l'inscription établie définitivement, nous allons parler des deux écussons qui se voient dans cette chapelle. Le premier est placé à droite en haut, en entrant, près de la voûte; il est gravé en relief, et nous en avons pris une empreinte.

M. Firmin-Didot affirme que le dessin de la tige du P est terminé par un petit marteau. On remarquera le V et le P enlacés, cette dernière lettre terminée par une croix, et non par un petit marteau.

L'écusson porte d'or à la fasce d'argent, accompagné de trois bagues d'or, au diamant d'argent taillé en pointe [1]; puis, bro-

[1] On voit encore des traces de peinture qui permettent de désigner les émaux.

chant sur le tout, le monogramme de Pierre Ier Wiriot, que nous venons de décrire. Cet écusson date de la fondation de la chapelle, avant la mort de Wiriot, c'est-à-dire en 1505.

Sur la pierre tombale, datant de 1530, époque du décès de Pierre Ier Wiriot, on grava au trait et au milieu de la pierre entourée par l'inscription citée antérieurement, le portrait en pied de Pierre Ier et de sa femme Jacquotte Adda. Nous donnons l'estampage de ces deux figures[1]. Au-dessus d'eux et sous une arcade de style gothique flamboyant on voit deux écussons soutenus par une chaîne de perles. Détail singulier : l'écusson qui est au-dessus de Pierre Wiriot paraît exempt d'emblème héraldique, tandis que celui placé au-dessus de la tête de Jacquotte Adda porte une balance environnée, non pas, comme tous les auteurs l'ont dit, d'une sorte de grelot[2] ou *simplement* d'une balance[3], mais d'une bague semblable à celles de l'écusson de 1505. Nous y avons retrouvé, de plus, les initiales J. A. (Jacquotte Adda) placées en haut, ainsi que le montre notre empreinte (n° 13). Cet écusson est donc celui de Pierre Ier, ou de Jacquotte Adda, accouplé d'une balance et des initiales de la femme de Pierre Ier. Il semble plus vraisemblable de l'attribuer à Jacquotte Adda, qui alors descendrait aussi d'une famille d'orfèvres.

Les armes des *Wiriot,* et nous maintenons ce nom, de préférence à celui de Wœïriot qui a été employé seulement par Pierre II, notre graveur, paraissent donc avoir varié assez fréquemment dans certains détails. Seules les bagues d'or au diamant taillé en pointes existent sur tous les blasons des différentes branches de cette famille. Ce sont les armes personnelles des Wiriot. On a comme exemple celui de Pierre Ier, qui, de son vivant, en 1505, diffère de celui de l'époque de sa mort, et enfin de ceux que nous voyons dans le manuscrit de Charles-Joseph Viriot, d'Épinal, dont nous donnons la description suivante et des reproductions (fig. 14 à 27). Les plus anciennes armoiries reproduites à la plume dans ce manuscrit sont : de gueule à deux bandes d'or, une en bas et une en haut : celle d'en haut entrecoupée de deux barres de gueule,

[1] Voir ci-contre pl. V et p. 194, pl. VI.

[2] A. Firmin Didot, *Notice sur Pierre Wœiriot,* p. 282.

[3] Jouve, *Biographie des Vosges,* p. 41. Emblème qui, dit M. Jouve, est peut-être celui de la corporation des orfèvres.

Planche V. Page 192.

PIERRE Ier WIRIOT

ESTAMPAGE DE LA PIERRE TUMULAIRE DE NEUFCHATEAU (ÉGLISE SAINT-CHRISTOPHE)

accompagnée en chef de deux bagues d'or à la fasce d'argent, le diamant taillé en pointe, et en pointe d'une bague de même. Les écussons circulaires se terminent ici par une croix de Saint-Louis ajoutée par l'auteur du manuscrit.

Les deuxièmes armes sont : d'azur à une fasce d'or, chargée de trois croisettes au pied fiché de gueule, accompagnée en chef de deux besants d'argent et en pointe de trois bagues d'or, le diamant taillé en pointe. Les supports et cimiers sont deux lorriaux, de gueule et de sable[1].

Nous possédons enfin une empreinte en cire d'un cachet avec ces mêmes armes. Ces armes sont celles de la branche des Viriot de Bazoilles, descendant de l'ancienne branche de Neufchâteau par Nicolas Wiriot, frère aîné de Pierre Ier, père de Jacques ou Jacquemin Wiriot de Neufchâteau et d'Urbaine de Bouzey, sa femme.

Il est donc évident que les Viriot de Neufchâteau et de Bazoilles[2] adjoignirent à leurs armes décrites ci-dessus les trois bagues d'or formant l'écusson primordial des Wiriot de Neufchâteau, ce que nous prouverons plus loin en parlant de notre découverte sur Jacquemin et Claude Wiriot.

Parmi les rares documents échappés à l'incendie des Archives de Neufchâteau, nous signalerons la pièce suivante : « 1er may 1503. « Vente faite par Jacquemin Wiriot, tabellion dudit tabellionnage « (de Neufchâteau), administrateur et procureur des Frères « Mineurs du Couvent de l'Ordre de Saint-François de Neuf- « chastel[3]. »

Est-il à supposer que ce soit le même Jacques, Jacquemin Viriot, fils de Pierre Ier, seigneur de Bazoilles, qui exerçait en même temps, ou plutôt dans sa jeunesse, les fonctions d'administrateur et procureur des Frères de Saint-François et de tabellion du tabellionage de Neufchâteau ? Nous ne le pensons pas, mais nous avons tenu cependant à mentionner cette pièce.

[1] Il est curieux de signaler les armes de Jean de Bar, *mayeur de Neufchâteau* (Dom Pelletier, *Nobiliaire*, n° 26), anobli par Charles III le 15 mars 1590; elles portent : *d'azur, à la fasce d'argent décorée de trois croisettes pommelées au pied fiché de gueules et accompagnée de trois besants d'or, deux en chef, un en pointe.*

[2] Nous avons conservé, pour la branche des Viriot de Bazoilles, l'orthographe du V, prise par eux dans le manuscrit.

[3] Archives de Neufchâteau, *Inventaire général.*

La chapelle des Wiriot, à Saint-Christophe de Neufchâteau, mérite d'être signalée aux amis des Arts, et, comme jusqu'ici nous croyons que personne n'en a donné de reproduction, nous en avons fait un fidèle dessin au trait qui montrera la hardiesse et l'élégance des voûtes. Cette chapelle mériterait en tous points d'être spécialement classée comme *monument historique* en mémoire des fondateurs et surtout par sa construction remarquable.

C'est un véritable chef-d'œuvre; on compte treize pendentifs avec celui de la porte, auquel est accosté un écusson presque mutilé, dans lequel on reconnait cependant les armes de Lorraine surmontées de la couronne ducale. Au-dessus se voit la date de fondation de la chapelle (1505), que jusqu'ici plusieurs auteurs croyaient être, vu son élévation et la forme du zéro, l'inscription du Christ I H S.

La voûte, dont on n'a jamais vanté la hardiesse, est unique en son genre, dans notre Lorraine[1]. En effet, l'effort ne repose pas sur les clefs, mais dans le milieu des arêtes. Les mascarons des pendentifs sont, pour la plupart, modernes; on dit que primitivement Wiriot y avait représenté les figures du Christ et des Apôtres.

Cette chapelle était peinte et dorée, ainsi que de légers vestiges l'indiquent encore. MM. Frémotte, artistes verriers, descendants de nos anciens maîtres verriers, de Neufchâteau, qui ont assisté à la découverte, en 1856, de la pierre tombale et à l'ouverture du caveau, ont bien voulu nous donner les renseignements suivants : « Pierre Wiriot, le vieux, est enterré dans le milieu et au-dessous « de la chapelle des fonts, avec sa femme et un petit enfant. Aucun « bijou n'a été trouvé; les squelettes sont intacts, et les têtes repo- « sent sur un reste d'oreiller bourré de paille. Une petite excava- « tion existe dans la muraille du caveau et contient la lampe sépul- « crale. »

Le petit enfant dont il vient d'être parlé est bien celui dont nous avons retrouvé la même date du décès mentionné 1° dans le manuscrit d'Épinal; 2° dans les Archives de Neufchâteau. La

[1] M. d'Arbois de Jubainville cependant a donné une courte description de cette chapelle, dans le tome VI, p. 33, des *Bulletins de la Société d'archéologie lorraine*, et Supplément, p. 127; mais les récentes recherches permettent aujourd'hui de rectifier et de compléter ces descriptions.

Planche VI. Page 194.

JACQUOTTE ADDA, FEMME DE PIERRE Ier WIRIOT

ESTAMPAGE DE LA PIERRE TUMULAIRE DE NEUFCHATEAU (ÉGLISE SAINT-CHRISTOPHE)

date est exactement semblable; c'est Claude-Antoine Wiriot, né le 22 janvier 1651, mort à Neufchâteau le 16 avril de la même année, « enterré à St-Christophe à l'âge de onze semaines ». Il était fils de Christophe Wiriot, écuyer, chevalier, seigneur de Bazoilles, Chevaulx [1] et autres lieux, et de Marie-Gabriel Platel des Plateaux. Du reste, voici ce que dit le manuscrit d'Épinal à ce sujet :

« Les Tombeaux, Épitaphes et Écussons de Messires les Viriot se « voyent et lisent dans une chapelle qui leur appartenoit en l'église « paroissiale de Neufchâteau (de St-Christophe), au bailliage de « laquelle ville. Messire *Christophe Viriot* étoit un des premiers « Officiers, Escuyer, Chevalier Seigneur de Bazoilles et de Chevaulx « et autres lieux, etc., se maria à Neufchâteau avec damoiselle « Marie Gabriel Platel des Plateaux, Licentié ez loix, conseiller et « auditeur des comptes de S. Altesse de madame la princesse de « Lixheim et de Phaltzbourg, etc. De ce mariage est issu : *Claude « Antoine Viriot, mort à Neufchâteau, le* 6 *avril* 1651, *enterré à « Saint-Christophe,* âgé d'onze semaines. *Cette branche est « éteinte,* et les armes et premiers titres sont, dit-on, passés aux « *Platel des Plateaux* ».

Il est bien prouvé désormais que les Wiriot de Neufchâteau ont porté le titre de seigneurs de Bazoilles, tout comme Pierre II et Claude, nos graveurs, ont voulu revendiquer celui des de Bouzey que possédait leur mère Urbaine de Bouzey. Nous ferons remarquer aussi que, dès ce seizième siècle, les nobles pouvaient, en Lorraine, sans déroger, exercer l'état de graveur, d'orfèvre, et même tenir un commerce d'orfèvrerie. Nous donnons à la suite de ce mémoire les preuves concernant la famille primordiale des de Bouzey qui indiquent clairement que cette famille était éteinte dès 1547, faute de descendants mâles après la mort d'Urbaine de Bouzey, et que les Wiriot avaient, à cause des coutumes du Barrois sur la noblesse utérine, le droit de porter le nom de « *de Bouzey* » par leur mère. Ils en avaient bien plus le droit que les Salvan-Seullaire, seigneurs de Bouzey, qui avaient *acheté* cette terre, mais n'en tenaient pas par les liens du sang[2]. Ceux-ci, du reste, firent for-

[1] Chef-Haut.
[2] Bibliothèque de Nancy, *Husson l'Écossois,* manuscrit, p. 4.

muler défense aux deux frères Wiriot, Claude et Pierre II, de porter les armes et le surnom de Bouzey, comme le dit fort bien M. Ambroise Firmin-Didot. Ils ne tinrent aucun compte de cette défense, puisque dans la suite notre graveur, Pierre II, lorsqu'il offrit les dédicaces de ses œuvres soit au duc, soit à d'autres personnages éminents, signa toujours ostensiblement ses planches de son nom accompagné de celui de de Bouzey ou de son monogramme le renfermant.

Le manuscrit d'Épinal cite encore deux frères Viriot : Charles-Joseph, chevalier, seigneur de Bazoilles, né en 1507, mort en 1587; c'est le quatrième aïeul de l'auteur du manuscrit. Le deuxième frère, Jean Viriot, célèbre théologien, était, en 1515, professeur à Milan (c'était l'aîné), où il est mort en 1596. « Il avait fondé », dit ce manuscrit, « plusieurs places destinées à de pauvres écoliers, « comme on peut l'apprendre par une grosse renfermée dans les « Archives d'Épinal et une épitaphe qui se voit dans l'église parois- « siale dudit Épinal, du côté droit de la chaire d'adoration, au « milieu du pilier. » C'est à Épinal qu'il attribua cette donation par testament du mois d'août 1596, date de sa mort[1].

Enfin le même manuscrit cite un autre Wiriot dont le nom est suivi de celui de Cotpré ou Copperel. Ce nom est écrit dans différentes pièces : Wiriot Copperel, Cotpré et Coupperez, désignant toujours la même personne. Ce Wiriot Copperel, dont l'épitaphe très curieuse nous est révélée, mourut dans des circonstances dramatiques à Paris, le 20 septembre 1601. Nous avons recherché à la Bibliothèque de Nancy, dans l'*Histoire générale de Metz* par les Bénédictins, dans l'*Histoire de l'hérésie à Metz* (Meurisse), dans un manuscrit des Épitaphes des églises de Metz (dom Nicolait Tabouillot), dans l'ouvrage de M. Paquet d'Hauteroche sur la Grande Thury et enfin dans les Archives de la ville de Metz, et avons eu la preuve exacte, avec les dates, de la véracité du récit relaté dans notre manuscrit. De plus, ce manuscrit donne des détails fort curieux et très circonstanciés qui ont été ignorés des auteurs des ouvrages cités plus haut.

Wiriot Copperel ayant tenu un rang des plus élevés, celui de

[1] Archives de la Lorraine, B, 5979. « Extrait du testament de Jean Viriot « d'Épinal, en son vivant professeur des lettres humaines en la cité de Milan

maître échevin de la ville de Metz, et le manuscrit le déclarant *parent* des Wiriot de Bazoilles, il nous a paru utile et intéressant de signaler ce document, faible écho des querelles religieuses qui troublèrent la cité messine à la fin du seizième siècle.

Qu'il nous soit permis auparavant de supposer la présence possible, temporaire au moins, de Pierre II Wiriot ou de son fils Pompée à Metz, pour les livres que son ami Abraham Fabert imprima et qu'illustrèrent nos graveurs, en ajoutant que leur parent, Wiriot Copperel, occupant la première charge municipale, ce pouvait être un motif suffisant pour les attirer à Metz.

Voici la copie du manuscrit :

« Epitaphe

« trouvée dans l'église des Célestins *de Paris* près la Bastille,
« placée dans la chapelle et auprès des tombeaux de la Maison
« des ducs d'Orléans.

« Noble Viriot Copperet » (Copperel) « quand il vivoit seigneur
« des Turris » (Thury) « près la ville de Metz qui trépassa en
« cette ville le 20 septembre 1601.

« Entre sa naissance et sa mort le temps est ordinairement entre-
« coupé de quelques adversités. Ecoutez passans :

« Metz, ville célèbre me donna la vie, d'ycelle née fut fort durte;
« heureux en mariage de 55 ans, et plus heureux en lignée; hon-
« norable pour les charges qu'on m'y a vu exercer; souvent de
« judicature (avocat du Roy, deux fois de maistre-eschevin),
« magistrat premier en dignité (maire Royal); trop heureux mes
« jours passés en foi de nos pères, si les derniers n'eussent été
« persécutés de calomnie; elle prévalut sur mon innocence, faus-
« sement je fus accusé avec mon pauvre fils et autres gens de bien
« de même, de ladite ville, je fus arrêté, de la citadelle d'icelle
« ammené en cette ville » (Paris), « poursuivi et fidellement
« reconnu innocent et élargi; mais Dieu me voulant affranchir de
« tant de maux a délivré dans sa justice, mon corps de la captivité
« et retiré mon esprit de la prison en m'appelant à lui le dixième
jour après mon élargissement.

portant donation d'une somme aux gouverneurs d'Épinal pour faire enseigner « les lettres aux pauvres enfants, marier pauvres filles et vêtir les pauvres de ladite ville. »

« Priez Dieu pour moi passans! et qu'il vous garde de fausses « accusations.

« Note. La faveur qu'on a accordé *à ce parent* prouve qu'on en « a fait un très grand cas puisque la Maison d'Orléans a permis « qu'il fut inhumé dans leur chapelle tout à côté de leurs épi- « taphes et tombeaux, près des urnes où sont placés leurs cœurs. »

Voici ce que relate, à ce sujet, l'*Histoire de Metz* par les Bénédictins[1] : « En 1601, le 21 avril, l'on vit tout-à-coup arriver à « Metz, de la part du Roi, deux Présidents de Paris pour y faire[2] « le procès à un grand nombre des principaux de la ville, taxés « de vouloir la livrer au Comte de Mansfeld, gouverneur du « Luxembourg. Le sieur Joly, procureur général du Roi, le sieur « Praillon[3], le greffier de la ville Cottpré » (c'est le fils), « Bonhomme et autres furent arrêtés et conduits en prison à la « Citadelle, sous les ordres de Mr de Soboles. Ils y restèrent pen- « dant deux mois, puis furent envoyés au Roi, sous la garde du « Prévot des Mareschaux. Pour rendre son accusation vraisem- « blable, le commandant (M. de Soboles) usa de stratagême ; 1° il « y compris quatre soldats de sa compagnie qui furent arrêtés. « L'un d'eux étant mort en prison, il le traita comme convaincu, « le fit traîner sur la claie, pendre son corps par les pieds à une « potence sur le grand chemin de Thionville et exposer sa tête sur « une pique au-dessus de la porte de Pontiffroy. 2° Il fit enlever « M. de Logne, seigneur du château de ce nom, au Duché de « Luxembourg et le fit conduire en France, comme pour le con- « fronter avec les Messins, mais Dieu permit que leur innocence « triomphât. Ils furent lavés de tout soupçon, renvoyés avec hon- « neurs et rétablis en leurs charges et offices. Le Parlement de « Paris rendit le 20 septembre 1601, un arrêt d'absolution en « leur faveur, et le Roi non-content de donner une Déclaration « de leur innocence et de leur mérite écrivit au sieur de Soboles, « qu'il eût à les traîter comme des personnes dignes de sa bien- « veillance. Il manda à peu près la même chose à M. le Président

[1] Tome IV.

[2] Voir Meurisse, *Histoire de l'hérésie à Metz*, p. 507.

[3] C'est du deuxième procès dont il est question ici; le premier est signalé p notre manuscrit et par Meurisse à la page 463. Il s'agit, dans ce deuxième proc du fils de Wiriot-Copperel, le père étant mort à Paris.

« et à Messieurs des Trois États de la Ville; ces lettres sont de « Fontainebleau le 13 octobre. Il y en a une quatrième du Chan- « cellier de Bellièvre au sieur de Soboles, dans laquelle il l'exhorte « à avoir pour ces personnes tous les égards possibles, ce qu'il ne « fit point pour son malheur. Dans ces lettres, Déclarations et « Arrêts, il n'est fait mention que de Jacques Praillon, interprête « du Roi en langue germanique et Premier des Treize, de Jean le « Bachelé, Receveur de la Ville, de Charles Sestorius, aussi inter- « prête en langue germanique, de Jean Hubert, dit le Bonhomme, « de Jérémie Legoullon, Greffier de la Ville, et de *Jean* Coup- « perez ou *Cotpré, le jeune, parceque Coupperez le père* étoit « mort à Paris et que Pierre Joly n'avoit été élargi avec les autres « que sous un plus ample informé, avec défense de sortir des « Ville et faubourgs de Paris, et à la charge de se représenter si « la Cour du Parlement venoit à l'ordonner. » Les Soboles furent chassés de Metz par le Roi de France en personne le 14 mars 1603.

Nous donnons, dans les notes et preuves qui suivent notre mémoire, le texte du récit que font Meurisse et M. Paquet d'Hauteroche sur cet événement; terminons en mentionnant l'épitaphe que nous avons retrouvée dans le manuscrit de dom Nicolait Tabouillot. C'est l'épitaphe provenant de la paroisse de Saint-Livier, à Metz, et concernant la veuve de Wiriot Copperelz[1]. « Cy devant soubs la prochaine Tombe repose le corps de Dame « Marie Bourg, qui décéda le 23 avril 1616. Veuve de Noble « Wiriot Copperel, vivant seigneur des Thury, Franque[lle] (Fran- « queville) Hauconcourt, etc., et Eschevin de céans, lequel après « avoir plusieurs années exercé avec intégrité les charges de jus- « tice et police en cette cité, mesmement celle de Maistre Esche- « vin, ayant surmonté l'envie et triomphé de la rage de ses calom- « niateurs, *mort à Paris le* 24 *septembre* 1601, *y est inhumé en* « *l'église des Célestins,* en la mémoire duquel par expresse dévo- « tion la défunte a fondé en ceste église sa paroisse à chaque « quatre temps de l'année une haulte messe en haulte Vigille « pour les âmes de l'intention de son mary, et de la sienne come il

[1] Épitaphes trouvées en la ville de Metz. Dom N. Tabouillot, manuscrit, Bibliothèque de Metz.

« est voulu par le testament fait par elle l'an de son décès et de « son âge le 86e. Priez Dieu pour leurs âmes. »

Marie Bourg était donc née en 1530. Leurs armes accolées, peintes dans le manuscrit de dom Nicolait Tabouillot, sont d'azur coupé par une bande engrelée d'argent, et de trois coupes d'or, deux en chef et une en pointe, pour Wiriot Copperelz, et de gueules avec un chevron d'argent et de trois étoiles d'or, deux en chef, une en pointe, pour Marie Bourg. Ils professaient la religion catholique. Jean Copperelz succéda à son père en qualité de seigneur de Thury. Il devint *Treize* de la Justice de Metz. Soboles le persécuta aussi, comme nous l'avons vu.

Jean Copperelz, fils de l'eschevin, est désigné sous le nom de sur *Wiriot* Copperel, après la mort de son père, comme nous l'avons constaté dans le 16e Registre, Archives de Metz, intitulé « Création de la Justice faite en l'an mil six cent ung, le 19e *Jour* « *de Décembre* (le père était mort le 20 septembre 1601), par hault « et puissant seigneur de Sobolles, gouverneur de Metz. Messieurs « les Treize, Sours Wiriot Copperel. » Ceci prouve donc que Wiriot n'était pas un prénom, mais un nom de famille lié à celui de Copperel; toutefois nous remarquons que les Copperel étaient plus connus à Metz sous cette dernière dénomination, isolément, que sous celle de Wiriot.

Mais revenons aux Wiriot de Neufchâteau. Un auteur déclarait récemment « qu'on montrait encore à Neufchâteau la maison « qu'habitait Pierre Wœiriot [1] ». C'est une erreur, et la stupéfaction des habitants de cette ville a été grande lorsqu'on leur apprenait une chose qu'ils ne soupçonnaient même pas. Ce qui est certain, c'est que la tradition indique qu'une cour située dans un des quartiers de Neufchâteau est nommée cour Wiriot ou cour Martinotte. Cette cour, qui nous a été montrée, ne présente aucune particularité. Peut-être est-ce à cet emplacement qu'existait autrefois une maison ayant appartenu aux Wiriot? Encore une fois, c'est une hypothèse.

Tous les auteurs sont perplexes de savoir si le grand-père, le père et le frère de Piere II Wiriot étaient graveurs-orfèvres.

Robert Dumesnil ne parle même pas de ce frère, Claude Wiri

[1] *Biographie générale des Vosges*, M. Jouve, p. 41.

M. Meaume, dans sa préface du 11e volume du *Peintre-graveur*, dit, *mais sans l'appuyer d'aucune preuve*, que « Wœiriot étant « fils et petit-fils d'orfèvre, il n'est pas étonnant que Pierre ait « commencé cette profession, etc. ». M. Firmin-Didot déclare que « le fils de Pierre Ier *Wœiriot* et père de Pierre II s'appelait Jac- « quemin *Woiriot* et *semble* avoir exercé la profession d'orfèvre. « Il eut deux enfants : Pierre et Claude. »

Nous avons prouvé que Pierre Ier était graveur en même temps qu'orfèvre, et si l'on veut, architecte et ciseleur; mais il est nécessaire de mentionner la pièce suivante, relevée par nous dans le manuscrit de Didier Richier que M. de Haldat du Lys a mis gracieusement à notre disposition. Cette pièce donne du même coup la preuve que Jacquemin Wiriot était orfèvre et *escuyer*, ainsi que Claude, *son fils*, frère de notre graveur Pierre II; mais elle ajoute encore les noms et les armoiries de *Lucy Chanau, femme de Claude Wiriot*. Ces armoiries sont celles au bas desquelles Claude avait ajouté les trois anneaux des Wiriot, composant alors l'écusson des Wiriot de Neufchâteau et de Bazoilles. Cet écusson est décrit dans le manuscrit de Ch. Jos. Viriot d'Épinal et contient les armes des Chanau accolées à celles des Wiriot, mais sans en indiquer l'alliance. Voici cette pièce, que nous sommes heureux de joindre à la généalogie des Wiriot :

« Il est dit à l'article de *Claude Wyriot, dict de Bouzey*[1], que « ledict Claude est *orfèbvre* et se qualifie *escuyer* et sa femme « Damoiselle Lucy Chanau, par contrats et au greffe du Clerc Juré « de Nancy, ledict Wyriot *est fils de Jacquemin Wyriot*[2] *en son* « *vivant orfèbvre*, tenant *boutique ouverte* et *demeurant au Neuf-* « *chastel*, et *d'Urbaine de Bouzey, sa femme*.

« Les armes peintes cy-dessus sont les armes de Didier Chanau, « père à ladicte Lucy, lequel fut annobli l'an 1543 », ce qui indiquerait donc que c'est une reprise de noblesse maternelle. Ces armes sont : « *d'azur à la fasce d'argent chargée de trois*

[1] Manuscrit de Didier Richier. (Collection de M. de Haldat du Lys.)

[2] A la suite des renseignements qui nous avaient été transmis par feu M. Feunette, bibliothécaire de Neufchâteau, nous avions, dans nos précédents travaux, désigné le fils de Pierre Ier sous le nom de Pierre II. C'est Jacquemin qui est bien son nom; nous l'avons reconnu depuis et donnons aujourd'hui des détails précis qui, nous l'espérons, rachèteront cette erreur de prénom.

« *croisettes recroisettées au pied fiché de gueules, accompagnée de* « *deux besants d'or en chef et de trois du même en pointe*[1]. »

Nous bornerons là nos détails sur la généalogie des Wiriot; ils seront, du reste, plus complètement développés dans les tables qui suivent notre Mémoire. Nous dirons maintenant quelques mots sur l'artiste éminent qui attire le plus notre attention, sur Pierre II, le fameux graveur.

Pierre II, fils de Jacquemin Wiriot, petit-fils de Pierre Ier, naquit en 1531 ou 1532, soit à Neufchâteau, soit à Damblain[2]. Nous avons expliqué que les archives détruites à Neufchâteau ne peuvent nous éclairer véritablement sur ce point. Peut-être l'avenir nous réserve-t-il d'élucider cette question.

Notre manuscrit (d'Épinal) nous indique cependant un document inconnu jusqu'ici. Ce document est très important, puisqu'il prouve que Pierre II épousa « *Giennette Sallet* », famille originaire de Neufchâteau et dont les descendants, Jean Sallet, avocat (*natif de Neufchâteau*), et Simon Sallet, troisième fils de Charles Sallet et de Marie Vallée, furent, le premier, anobli par le duc Charles IV, en 1650, le deuxième créé gentilhomme par le même souverain, en 1659[3]. On ignore, jusqu'à présent, où et à quelle époque Pierre II mourut, on n'a aucun acte notifiant la naissance de ses enfants.

Cependant, on présume, et nous croyons cette hypothèse très vraisemblable, que Pompée (Wiriot) de Bouzey fut son fils, tandis que c'est Claude qui eut plusieurs enfants, dont Annibal, Josué, Scipion, César et Claude II, ces derniers signataires de la deuxième requête adressée en 1610 au duc de Lorraine[4].

[1] Ce manuscrit porte aussi les mêmes armoiries, mais aux couleurs suivantes : *de gueules à la fasce d'argent, chargée de* 3 *croisettes de gueules et accompagnée de* 5 *besants d'argent,* 2 *en chef et* 3 *en pointe.*

[2] M. Coursiers, par suite de l'erreur résultant de l'interprétation du monogramme PWDB, qu'il lisait Pierre Wœiriot de *Bar*, l'avait fait naître dans cette dernière ville. (*Revue de la Meuse*, t. IV, 1844.)

[3] Dom Pelletier et Husson l'Écossais. Simon Sallet, troisième fils de Charles Sallet et de Marie Vallée, fut créé gentilhomme par le duc Charles IV, en 1659, en raison de son dévouement à ce prince pendant sa captivité en Espagne. Simon fut emprisonné et mis aux fers pendant six mois, les fers aux pieds et condamné à l'exil. Charles IV le nomma trésorier général de Lorraine en 1659. Simon avait épousé Françoise Colore.

[4] *Notice sur Wœiriot*, Firmin-Didot, p. 301.

L'identité reconnue des initiales de Pierre II et de Pompée (que nous regardons comme son fils), et les mentions des travaux exécutés pour le duc Charles III (1594-1595) par *Pompée Wiriot* de Bouzey, *graveur* en taille-douce[1], prouvent que Pompée était assurément peintre et graveur; mais il importait de distinguer dans l'œuvre, considérée jusqu'ici uniquement comme celle de Pierre II, ce qui pourrait appartenir à son fils Pompée.

Il faut donc partir d'un point de comparaison : séparer les œuvres reconnues pas leurs dates et leur signature complète comme absolument propres à Pierre II; par exemple le *Pinax Iconicus* de 1556, le beau portrait du Pape Pie IV, de 1560, le *Livre des anneaux*, à Lyon en 1561, où notre graveur travailla jusqu'en 1573, en faisant toutefois des voyages en Lorraine, puisque, ainsi que le dit fort justement M. Meaume[2], il y grava, en 1562, le portrait de Thierry de la Mothe et en 1570 celui de Louis de la Mothe.

Nous arrivons ainsi à l'époque où apparaît certainement Pompée. On donnera dès lors un sens défini et une solution à ce qui, dans l'œuvre considérée uniquement comme celle de Pierre II, étonnait M. Robert Dumesnil, par la différence qu'il constatait dans la manière de graver aux mêmes époques.

Nous pensons que lorsque Pierre II revint se fixer en Lorraine, en 1573, après la publication du Cavallerizzo, pour lequel, sans doute, son fils dut l'aider déjà, Pierre II ne délaissa pas son burin en se reposant dans son habitation domaniale de Champjanon. Il forma dans l'art de la gravure son fils Pompée, et il est certain que l'élève n'égala pas le maître. En effet, cette finesse de burin remarquée dans le beau portrait du duc Charles III, fait en 1574 et signé *Petrus* Wœiriotus Bozeus, se remarquait déjà dans celui de Sabellus, daté de 1559, tandis que quelques-unes des planches empreintes du monogramme commun au père et au fils, Pierre ou Pompée, ont paru avec raison à M. Robert Dumesnil et à nous-même moins soignées. Nous n'hésiterons pas à attribuer, sans crainte de paraître téméraire, celles-ci au burin personnel de Pompée Wiriot de Bouzey.

Avec Robert Dumesnil et Ambroise Firmin-Didot, nous pouvons

[1] Archives de la Lorraine, B, 1248, 1305, 1320, 1364, 1381.
[2] Préface du Supplément, t. XI, *Peintre-graveur français*.

affirmer que Pierre II fit plusieurs voyages et séjourna assez longtemps en Italie, notamment à Rome. Ce qui prouve cette assertion, c'est qu'il y copia, dans ses premières années, la *Bataille de Constantin*, qu'il grava plus tard à Champjanon, ainsi que *le Taureau de Phalaris, le Crésus, la femme d'Asdrubal à Carthage*[1], *le portrait du Pape Pie IV,* ainsi que le constate M. Meaume, portrait exécuté à Lyon en 1560 et copié par Pierre II d'après un bassin niellé qui se trouve à la Bibliothèque du Vatican (salle du Musée chrétien), *les statues antiques de Rome, Phocas*[2], etc.

Renouvier estime qu'il travailla aussi à Augsbourg, en Bavière. On pourrait le supposer après avoir examiné l'*Histoire de Flavius Josèphe,* que M. Ambroise Firmin-Didot croyait seul posséder et que nous avons eu la bonne fortune de rencontrer dans la remarquable bibliothèque de M. Langlard, de Nancy, qui nous en a obligeamment donné communication. Cet ouvrage, déclaré rarissime par M. Firmin-Didot, a encore un avantage sur celui que possédait l'éminent typographe, savant et collectionneur, en ce qu'il est absolument complet et contient l'avant-dernière page de l'Index qui manquait à celui-ci dans le catalogue de vente de la bibliothèque de M. Firmin-Didot[3]. Trente-huit vignettes *sur bois* ornent ce livre, et onze d'entre elles portent le monogramme de Wœiriot qui est cette fois W, surmonté d'une croix de Lorraine.

Ici, aucune mention du titre de de Bouzey.

Les vingt-sept autres gravures, déclarées par M. Firmin-Didot comme étant du même auteur, paraissent l'être en effet, à notre avis, quoique sa marque ne s'y trouve point; ces vingt-sept gravures ont dû, dans ce cas, être faites par Wœiriot antérieurement aux onze autres. Nous y remarquons bien les mêmes effets de lumière et les mêmes procédés de dessin, mais moins d'habileté cependant, ce qui fait penser qu'elles seraient le résultat des débuts de Wœiriot. La mention de la dédicace, au verso de la première page de ce livre, offerte à I.O, Jacobo Fuggero, semble donner raison à l'opinion de M. Renouvier, relativement à la pré-

[1] Cette dernière pièce a été retouchée par Thomassus; il est facile de la reconnaître; les yeux de la femme, au lieu de fixer le feu, comme dans l'original, sont levés au ciel.

[2] D'après Balthasar Petruzzi de Sienne.

[3] *Catalogue de la vente.* A. Firmin-Didot, p. 245, n° 454.

sence de notre artiste à Augsbourg. On sait, en effet, que Fugger était le riche commerçant d'Augsbourg qui prêta des subsides énormes à l'empereur Charles-Quint et dont on voit encore l'histoire peinte sur son palais de la rue Maximilien, dans cette ville. Wœiriot fut-il mis, par l'exécution des gravures de ce livre, en relation avec Fugger ou avec les personnages éminents d'Augsbourg? C'est possible. Il ne faut pas confondre, ainsi que le dit M. Ambroise Firmin-Didot, ces planches qui sont gravées sur bois et qui ornent l'*Histoire de Flavius Josèphe*, datée de 1566, avec la suite, du même artiste, gravée sur cuivre, sans texte, datée de Champjanon, 1er janvier 1580, dédiée à Charles III. Ces dernières planches sont bien plus grandes[1], et, avec M. Firmin-Didot, nous croyons que c'est de celles-ci qu'il s'agit dans la mention des Archives de Lorraine en 1560-61[2].

Le « Cabinet de l'Amateur » de M. Piot, du 2 avril 1861, nous révèle une série de pièces fort intéressantes dues à notre graveur et que M. Robert Dumesnil, n'en ayant pas eu connaissance, n'a pu cataloguer dans son remarquable ouvrage. Nous les mentionnerons à notre tour à la suite de ce Mémoire, car ayant appris que ces principaux ouvrages rarissimes étaient devenus la propriété d'un amateur distingué, M. Fouc, de Paris, nous nous sommes adressé à lui et avons pu ainsi examiner ces précieuses planches.

Grâce à son empressement et à ses renseignements, une lacune est comblée.

M. Fouc possède surtout une pièce de premier ordre, c'est le fameux *Livre des anneaux d'orfèvrerie* publié en 1561 et qui est peut-être le seul exemplaire *complet* existant. Voici, du reste, ce que M. Piot en disait : « Le *Livre des anneaux d'orfèvrerie*, « publié en 1561, qui nous donne l'occasion de revenir sur Pierre « Wœiriot, avait échappé jusqu'à présent à tous les yeux. Les « quarante petites planches dont il est composé étaient connues, « mais très difficiles à réunir toutes, et trois d'entre elles ont « échappé aux recherches de M. Robert Dumesnil, qui n'a pu les

[1] A. Firmin-Didot, *Étude sur Jean Cousin*, p. 295, 296.

[2] Archives de Lorraine, B, 1136 : « En 1560, somme payée à Pierre Wœiriot, « dit de Bouzey, graveur, pour l'aider à mettre en lumière les histoires de la « Sainte-Bible. » Voir aussi B, 1161, 1175.

« décrire dans son excellent Catalogue des estampes du maître; « pour l'existence du livre, elle n'était même pas soupçonnée. « Fines et élégantes de composition, nous aimons mieux mettre « sous les yeux de nos lecteurs quelques-unes de ces planches que « de les décrire. Ils pourront y reconnaître les modèles des char- « mants bijoux que beaucoup d'entre eux possèdent, émaillés, « niellés, enrichis de pointes naïves, d'émeraudes et de perles. « C'est sur ces modèles français, répandus partout, qu'on les a « exécutés en Allemagne et en Italie. »

Nous ajouterons que ce charmant ouvrage est relié en maroquin vert, à petits fers sur les plats, dans le goût de Clovis Ève; cette reliure est de Trautz Bauzonnet[1].

Possédant les planches de cet intéressant ouvrage (à l'exception du frontispice et de la dédicace), nous avons pensé qu'il serait utile d'en donner une reproduction, dont nous sommes redevable au talent et à la complaisance d'un amateur, véritablement artiste, M. P. Didion, de Nancy, qui a bien voulu nous reproduire toutes les planches avec un goût parfait. Ces planches donneront une idée du travail de Wœiriot; elles sont jointes à notre Mémoire.

M. Piot a bien résumé les deux belles œuvres de Pierre II Wœiriot, lorqu'il déclare que « le petit livre *Pinax Iconicus* est, « pour ainsi dire, l'entrée en matière de la première partie de « la vie artistique de Pierre Wœiriot; il nous y donne son portrait « et son âge. Le *Livre des anneaux* nous le montre quittant l'or- « fèvrerie, sur le point de prendre un vol plus élevé et récapitulant « lui-même la voie qu'il vient de parcourir. »

Wœiriot a exécuté aussi de merveilleux modèles de pendeloques et d'épées; plusieurs d'entre eux sont inconnus de M. Robert Dumesnil; nous les classerons à la suite.

Enfin M. Fouc possède une pièce d'orfèvrerie que tout porte à attribuer à Wœiriot. C'est une aumônière en cuivre doré. On y remarque : au bas, un mascaron d'homme sur un cuir d'où s'échappent des serpents; dans le haut, une tête de chérubin ailé; deux têtes de bélier accolées sur les côtés, deux femmes, le corps engagé dans des gaines, soutenant des mascarons de satyres surmontés d'une feuille d'eau. A côté de la tête d'homme se trouvant

[1] Dimensions : 0m,185 de longueur, 0m,13 de largeur.

en bas, on voit un homme et une femme couchés. Les gaines sont tenues à la base par des liens avec ornements de fruits[1].

Dans la dédicace de son recueil des treize planches des funérailles des anciens, du *Pinax Iconicus,* Wœiriot explique qu'il fondait ses planches de cuivre, qu'elles étaient polies de sa main, et que tous les détails des dessins des figures étaient gravés par lui avec la pointe et le burin; qu'enfin il les mettait sous presse et tirait ses épreuves. Nous ne nous étonnerons donc plus de la netteté des planches de ce maître, qui prenait autant de soin à exécuter un travail que d'autres graveurs abandonnent à la main plus ou moins habile des ouvriers.

Il est important de signaler un portrait qui n'a été jusqu'ici mentionné par aucun biographe et que nous certifions être de la main d'un des Wiriot. Ce portrait gravé nous a été gracieusement communiqué par M. le baron de Braux, toujours si zélé à encourager les efforts des Lotharingistes. L'original, qui lui appartient, a été découvert par M. Marchal, ancien magistrat à Bourmont (Haute-Marne), qui le lui a offert. M. le vicomte R. Chandon de Briailles en a fait la photographie artistique que M. de Braux nous a donnée et que nous joignons à notre Mémoire. Nous leur exprimons ici toute notre gratitude. — Ce médaillon représente Jean de Blanchevoye, « greffier en chef du baillage du « Bassigny, controlleur des séneschausé de la Mothe et Bourmont », qui, le 8 octobre 1580, après avoir communiqué à « Claude et à Pierre les Voiriotz », « dict de Bouzey », le procès-verbal de radiation du titre de de Bouzey, obtenu par les sieurs de Romain, de Ligneville et de la Vaux, etc., contre les deux frères Woiriotz, adressa à Charles III la requête protestant contre cette radiation[2].

Il est donc visible, d'après ce document, que Jean Blanchevoye était en bonne relation avec les Wœiriot, et que par reconnaissance ou par un autre motif l'un des deux frères a gravé le portrait dont il est parlé.

Nous donnons, dans les pièces justificatives, à la fin de la présente étude, la copie de ce document. Il faut surtout remarquer le

[1] Dimensions : largeur $0^m,14$; hauteur $0^m,12$.
[2] *Coutumes du Bassigny. État de la noblesse,* p. 46.

préambule, ainsi conçu : « Claude et Pierre les Voiriotz, dict de « Bouzey, pour ce qu'ils tiennent au village de Dambellain en « personnes. » Nous observerons que Claude est cité le premier, ce qui semblerait indiquer qu'il était l'aîné, mais ce n'est qu'une supposition.

Ce portrait est sans contredit de la main de l'un des Wœiriot; en effet, dans le coin du cercle et à droite de la figure, se trouve un W, dont le premier jambage se confond avec le cercle. La barbe du personnage n'est pas cachée dans la fraise entourant le cou, mais cette barbe, fort originale, se termine à la pointe par deux longues boucles.

Un autre portrait a été déjà signalé dans nos précédentes études[1]; il mérite cependant une nouvelle citation, c'est celui de Gaspard Duiffoprugcar (fig. 3).

Nous avons entendu plusieurs personnes émettre l'opinion émise déjà par Carloix, que ce portrait serait celui de *Tieffenbrucker* ou *Diffenplugar, bourgeois de Lucerne,* ou *marchand d'instruments de musique.*

Il est prouvé que le nom de Tieffenbrucker a été italianisé, comme dans presque tous les portraits, non seulement de Wœiriot, mais d'autres graveurs de cette époque. Nous croyons toutefois que son nom véritable était Tieffenbrucker; certains auteurs veulent affirmer que ce luthier était d'origine allemande[2].

Il n'était pas Allemand de race, il était plutôt du Tyrol italien. Nous allons le prouver.

La magnifique *basse de viole* appartenant à M. Chardon, luthier, notre confrère parisien, est un instrument authentique sortant des mains de Duiffoprugcar. La même devise placée au-dessus du portrait gravé par Wœiriot est également incrustée sur ce rarissime instrument. Ce sont précisément ces incrustations si curieuses, ornant le fond de cette basse, qui démontrent absolument le travail italien et non allemand.

Notre luthier était établi à Bologne, où il exerçait d'abord la profession de marqueteur. Il s'adonna ensuite à la facture des instruments à archet et les décora toujours de marqueteries, à

[1] *Comptes rendus des séances du Congrès des Sociétés savantes à la Sorbonne,* années 1883, p. 73; 1885, p. 131, et 1889.

[2] Le *Strad,* journal anglais, septembre 1890, n° 5.

l'exemple des nombreux bancs d'église ornés de cette façon à cette époque et qui se voient encore dans les églises de Bologne et de Brescia[1]. Dans la belle planche originale qui existe à la Bibliothèque nationale, nous avons observé le premier que la marque de Duiffoprugcar placée en haut de la gravure de Wœiriot et sur la basse du luthier est reproduite, dans cette gravure, sur *tous les instruments* groupés autour de lui. Ce portrait est daté de 1562.

A propos du portrait de dom François de Seraucourt, abbé de Saint-Benoît, 1560, nous sommes heureux d'indiquer que nous avons trouvé chez Mme la générale baronne Anselme, dans son château de Saint-Benoît, le magnifique sceau de ce personnage, dont nous donnons un *fac-simile*.

Personne, jusqu'ici, n'en a fait mention en Lorraine, et rien ne serait impossible d'en attribuer l'exécution à notre graveur, qui, ne l'oublions pas, était orfèvre et ciseleur émérite. Ce sceau, trouvé, il y a une vingtaine d'années, dans le jardin du château, a la forme ovale comme le portrait même. Les armes sont semblables dans les deux pièces.

Une importante question nous reste à exposer; c'est celle de la marque de la *croix de Lorraine* que l'on voit sur un nombre considérable de gravures, portraits, emblèmes, marques d'imprimeurs, etc.

Certains biographes affirment que seul Pierre II Wœiriot serait l'auteur de ces gravures; mais, d'après la liste de plusieurs des ouvrages où l'on rencontre cette marque, liste placée à la suite du *Peintre-graveur français*[2], il est évident que Pierre II, né en 1532, n'aurait pas pu graver des planches marquées d'une croix de Lorraine et publiées antérieurement. Signalons, dans ce cas, deux ouvrages qui ne sont pas cités par M. Meaume et dans la préface du onzième volume du *Peintre-graveur*.

Nous possédons ces deux ouvrages; ils ont pour titre : *De re hortēsi libellus*, etc., Robert Estienne, Paris, 1536, et *De Vas-*

[1] Un autre luthier, dont le nom s'écrivait Duiffoprugg*ar*, habitait Venise vers le dix-septième siècle; son nom était orthographié, comme on le voit, différemment de celui du seizième siècle. Il ne construisait que des luths, des archiluths et des mandolines.

[2] *Le Peintre-graveur français*, M. Robert Dumesnil, XIe vol.

cullis libellus, du même imprimeur, 1535. La croix de Lorraine figure au pied d'un arbre à la branche duquel est suspendu un panneau avec une sentence.

M. Meaume déclare que la croix de Lorraine, isolée, qu'on voit depuis 1522, ne saurait être le propre de Wœiriot.

N'osant pas trancher ainsi la question, on peut cependant affirmer aujourd'hui, d'après la preuve que nous apportons de qualification d'orfèvre mentionnée pour Pierre Ier, pour Jacquemin et pour Claude Wiriot, dans les documents cités précédemment, que l'atelier de Neufchâteau ou de Damblain, berceau des Wiriot, des Briot et d'autres, a pu exécuter, pour les imprimeurs célèbres du seizième siècle, des gravures sur lesquelles cette marque est visible.

Du reste, nous avons bien établi que « noble personne » Pierre Ier était graveur : la preuve en est dans le burin gravé sur sa pierre tombale ; qu'il ne mourut qu'en 1530 ; que son fils, noble Jacquemin, et Claude, son petit-fils, exerçaient le même art, et qu'enfin le fils ou même le petit-fils de Pierre II continuèrent la gravure.

Pourquoi n'admettrait-on pas que, au moins en grande partie, ces gravures ne fussent pas l'œuvre de la famille Wiriot ?

Quelle raison un graveur étranger à la Lorraine aurait-il eu de prendre cette marque [1] ?

Ce sont là des arguments probants qui plaident en faveur de notre opinion.

Du reste, Papillon, qui ignorait les nouveaux renseignements que nous apportons aujourd'hui, dit formellement [2] « qu'en 1531, « fut fait un ouvrage orné de 15 ou 16 grandes estampes avec « les pages ornées d'un quadre d'ornemens d'un beau gothique. « La petite croix de Lorraine, *qui servoit* de marque à Wœiriot, « se voit en plusieurs endroits du quadre du livre. » Et plus loin : « En 1533, Wœiriot a gravé très délicatement 58 figures d'anato- « mie, *idem le Songe de Poliphile*, en 1561, et cent emblesmes « gravés par Wœiriot en 1541. »

[1] M. Noël pense que la croix de Lorraine placée dans l'encadrement est le signe distinctif des Œuvres de Claude Wiriot, frère aîné de Pierre (p. 638 Catalogue).

[2] Papillon, t. I, p. 193, 194.

« Le *Champ fleury*, en 1529, est rempli de gravures en bois de Wœiriot, etc. »

Le portrait de Sébastien Gryphe, signé W. 1561, que tous les auteurs hésitaient à attribuer à Wœiriot, pourrait fort bien avoir été gravé par le frère de Pierre II Wiriot, car, dans les enroulements, au bas du portrait, nous avons cru lire CIF à gauche, et W. 1561 à droite; mais ces inscriptions étant à moitié cachées par les traits des ombres, on ne peut préciser. C'est donc une supposition.

Enfin une belle estampe : *Théodore de Bèze,* dont nous donnons un *fac-simile,* et qui semble faite par Jacquemin ou Claude Wiriot, est marquée de la croix de Lorraine [1]. On remarquera la même disposition donnée à la pose et aux mains du personnage, tenant une couronne comme dans le portrait de Barthélemy Aneau que fit et signa Pierre II Wœiriot. A la rigueur, on pourrait encore attribuer le portrait de Théodore de Bèze à Pierre II, âgé de seize ans, à l'époque où le livre de *Juvenilia* parut, livre en tête duquel l'image du fameux auteur fut gravée (1548) [2]. Théodore de Bèze était âgé de vingt-neuf ans, ainsi que l'indique l'inscription placée au milieu du cartouche supérieur de ce portrait.

Tout porte donc à croire que ce sont les Wiriot, de père en fils, qui ont le plus répandu cette marque de la croix de Lorraine, à laquelle ils tenaient autant que Pierre Wœiriot tenait à son nom de de Bouzey, qu'il avait reçu de sa mère. Ce titre nobiliaire, tout important qu'il peut paraître, n'excluait pas chez lui le prix qu'il attachait à sa qualité de Lorrain et à son pays natal, puisque notre grand graveur a déclaré dans sa dédicace du *Pinax* qu'il « désirait « que la France, cette nourrice des Beaux-Arts, apprît qu'il était « Lorrain ». Pierre Wœiriot possédait surtout une noblesse d'une valeur considérable aux yeux de la France du dix-neuvième siècle, c'est celle de son art.

[1] Pierre II Wœiriot a signé non seulement en toutes lettres certaines œuvres : Petrus Wœiriot *faciebat;* mais aussi quelquefois son monogramme, au lieu de se terminer par B (Bouzey), l'était par un F, qui veut dire *faciebat,* exemple dans le portrait de Duaren, exécuté en 1566.

[2] Théodore de Bèze, célèbre théologien protestant, né à Vézelay en Bourgogne, le 24 juin 1519, mort le 13 octobre 1605. Il fut, à Genève, le successeur de Calvin, et en France, l'un des principaux promoteurs de la réforme littéraire du seizième siècle.

Pour répondre au désir manifesté par ce grand Lorrain, nous ajouterons un vœu, qui nous semble bien légitime, c'est de voir Nancy, la capitale de notre vieille Lorraine, si soucieuse de la gloire de ses enfants, donner à une de ses rues le nom de la noble dynastie des Wiriot-Wœiriot.

Albert JACQUOT,
De l'Académie de Stanislas, de la Société d'Archéologie lorraine, etc., Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

CATALOGUE ABRÉGÉ

DES OEUVRES DE PIERRE WIRIOT-WOEIRIOT DE BOUZEY

AVEC LES DERNIÈRES GRAVURES ATTRIBUÉES A CE MAITRE OU A PLUSIEURS MEMBRES DE SA FAMILLE

NOTA. Nous avons suivi le même ordre que dans le *Peintre-graveur français*, de MM. Robert Dumesnil et Duplessis; pour les détails complets sur chaque œuvre, voir cet ouvrage.

PIÈCES SUR CUIVRE

1. — *Portrait de l'artiste,* placé en tête du *Pinax Iconicus*. 1555-1556.

Au bas de ce portrait et à côté de l'écusson écartelé des Wiriot et des de Bouzey, se lit l'inscription suivante : *Petrus Woeriot Lotharingus Has faciebat eiconas cuius effigies haec est anno suae aetatis* 24; puis à droite, à l'extérieur du cartouche : 1556. Le privilège est de 1555; mais il paraît probable que ce privilège, donné d'après le manuscrit de l'auteur, et non d'après la date de l'impression de l'ouvrage, indiquerait plutôt que la planche n'a été faite qu'en 1556, ainsi que le mentionne bien Woeriot. On connaît ainsi l'année de la naissance du graveur.

2 à 19 (2 à 37 selon M. Duplessis). — *Sujets de la Bible,* datés de 1580. Dédicace au duc de Lorraine.

Ces numéros sont cités par Robert Dumesnil, mais ncomplètement. Il y en a vingt avec la dédicace[1]; seul, le n° 20, *la Résurrection,* est, selon M. Duplessis, de Melchior Meyer. M. Duplessis, dans son supplément, nous indique trente-sept sujets retrouvés par lui et composant cette suite

[1] *Le Peintre-graveur français,* t. XI, supplément

(en y comprenant la dédicace). Ce sont : *le Paradis terrestre, le Meurtre d'Abel, l'Arche de Noé, le Déluge, l'Ivresse de Noé, Loth s'enfuyant de Sodome, Loth et ses filles, Sacrifice d'Abraham, Ésaü vend son droit d'aînesse, Bénédiction de Jacob, Joseph vendu par ses frères, Joseph raconte ses songes à Jacob devant ses frères, Joseph et Putiphar, Joseph explique les songes de Pharaon, Joseph traite ses frères d'espions, La coupe de Pharaon trouvée dans le sac de Benjamin, les Frères de Joseph prosternés devant lui, Bénédiction de Jacob, Travaux des Israélites pendant leur captivité, Moïse sauvé des eaux, Arrivée de Moïse près de ses frères, Miracles de Moïse, Miracles de Moïse et d'Aaron devant Pharaon, la Plaie des grenouilles, les Hommes et les Animaux couverts d'ulcères, Les Israélites quittent l'Égypte et se retirent avec Moïse dans la Terre promise, Mort des premiers-nés d'Égypte, les Cailles et la Manne tombant dans le désert, Défaite des Amalécites, le Veau d'or, Moïse déclare au peuple les ordres du Seigneur, Blasphémateur lapidé, Samson, David et Goliath, Judith et Holopherne.*

21 à 120 (37 à 137 selon M. Duplessis). — *Emblèmes chrétiens de Georgette de Montenay.* 1571, 1584, 1602, 1619.

Quatre éditions : la première chez Marcorelle en 1571, à Lyon; la deuxième en 1584, chez Froschauver à Zurich; la troisième en 1602, chez Lancilloti, à Heidelberg; la quatrième en 1619, chez Unkel, à Francfort, texte allemand, français, anglais, flamand. — Le privilège est daté du 18 octobre 1566. Imprimeur, Philippe de Castellas. Dédicace à Jeanne d'Albret. Nous avons remarqué que la date 1567 est gravée sur le manche du luth placé à gauche du portrait de Georgette de Montenay. Une petite croix de Lorraine, très peu apparente, se voit à droite du monogramme de Georgette de Montenay. Voici l'indication de cette suite d'emblèmes. Nous ferons remarquer que ces planches portent la seule croix de Lorraine, adoptée ici par Wœiriot.

Portrait de Georgette de Montenay, décrit. — Jeanne d'Albret, reine de Navarre, construisant un temple. A droite, les outils de la maçonnerie : une équerre, un plomb, une règle et un compas. — Un homme, le corps percé de son épée; l'inscription SURGE est placée au-dessus de cette planche. — La Fontaine des chrétiens; Jésus, placé en haut de la vasque, laisse couler le sang de ses plaies, qui est puisé par les chrétiens. Inscription : DE PLENITVDINE EIVS. — La Mort maintient par un licou un homme fuyant le joug tenu par une main divine : RECTVM IVDICIVM. — Un aimant attirant le cœur de l'homme : NON TVIS VIRIBVS. — La Foi, sous la forme d'une colonne ailée surmontant le globe terrestre : ET HEC EST VICTORIA QVAE VICIT. — Des loups vêtus en Capucins attisent un foyer environné des corbeaux

figurant le mensonge. Au fond, l'arbre de la vie, duquel jaillit un ruisseau de sang : EX PARVO FATIS. — Un rocher surmonté d'une colonne ailée supportant un cœur enflammé; on lit les devises suivantes : MAXIMA. NON CONFONDIT. IVSTIFICAT. CHRISTVS. — Un rocher duquel s'échappent huit touffes de la plante appelée *toujours vive* : SINE OPERIBVS MORTVA EST; CHRISTVS. — Une colonne ailée sur laquelle on lit : NON CONFVNDIT, soutenue par le bras du Seigneur, résiste à la grêle, tandis que la colonne portant la devise : NOLITE CONFIDERE, se brise. — Une main divine éclaire et dirige un batelier sur une mer houleuse : QVEM TIMEBO. — SED FVTVRAM INQVIRIMVS; un pèlerin gravit un sentier rocailleux conduisant au ciel. — A QVO TREPIDABO; la main du Seigneur maintient un homme qui marche avec assurance sur une échelle appuyée à droite sur un rocher et cachée à gauche par un nuage. — Jésus et son Église, personnifiée par une enclume contre laquelle un archer lance en vain des traits : OPERAM PERDERE. — HOC SERMO VERITATIS EST REPROBIS; le Soleil desséchant des vases de terre exposés à ses rayons; emblèmes des cœurs des pervers endurcis aux conseils de Dieu. — SIC FIET FILIIS INIQVITATIS; une corneille éployée laisse tomber une noix qui se brisera sur un autel divin. — DVRVM EST TIBI; un homme, pécheur endurci, sous les traits d'un personnage grotesque, semble s'acharner contre une paire d'éperons accrochés à une branche inférieure d'un arbre. — EIICE PRIMVM TRABEM; emblème de la poutre et de la paille dans l'œil, sous les traits de deux hommes voilés de crêpes noirs. — La même devise est représentée avec une variante qui consiste à montrer un des deux hommes vêtu en costume civil et l'autre affublé d'un vêtement de docteur, dont la vue est cachée par une poutre soutenue par la main divine. — SI DOMINVS VOLVERIT. Un tyran à cheval traîne le globe terrestre foulé, mais la Mort coupe les traits. — CANE; un roi ignorant assis sur un trône, jugeant sous de faux rapports ses sujets, un homme à la tête de cerf portant une trompette. — SIC VIVO; l'Antechrist, sous la forme d'un hibou, conduit une main qui va éteindre une lampe éclairant une chambre. — COINQVINAT; l'Ignorance, sous les traits d'une femme, souille le monde en répandant sur le globe terrestre un vase de nuit. — QVID SVPEREST; destruction de la tour de Babel par le feu et le souffle célestes et par des mineurs qui sapent sa base. — FRVSTRA CVRRIS; un cheval amaigri, emblème du méchant, assailli par les guêpes. — FRUSTRA ME COLVNT; une femme, personnifiant l'Hypocrisie, tient sa langue dans sa main et traîne derrière elle son cœur. — A MALO CASTIGABERIS; un archer orgueilleux lance un trait contre l'Innocence, représentée par un enfant; mais le trait se retourne vers lui. — ILLIC ERIT ET COR VESTRVM; l'Avarice : un empereur tenant un cœur renfermé dans une bourse. — DEVS SVPERBIS RESISTIT, HVMILIBVS DAT GRATIAM; une main céleste tient en

laisse deux lions qui voulaient ravir un agneau. — IMPOSSIBILE EST; l'homme partageant son cœur entre Dieu et le démon. — DOMINVS CVSTODIAT INTROITVM TVVM; Dieu dirigeant le cœur d'un roi surmonté d'une couronne. — FRANGOR PATIENTIA; une main divine oppose à la roue d'un rouet quelques feuilles qui suffisent à le briser. — NON QVAERAS DISSOLVTIONEM; la Charité chrétienne, sous la forme de deux poings ailés et liés portant des rameaux. — A DEO RECIPIAM; une trompette ailée, emblème de la bonne renommée, est soutenue par la main de Dieu. — VAE, inscription placée sur une banderole tenue par la main divine, et lue par un homme religieux, mais dont le cœur est corrompu. — NON SVM IN CVLPA; le pêcheur lançant sa ligne dans un cours d'eau. — RES OMNES CAELIS SUNT TENEBRAE; le Soleil enflammant une torche que tient d'une main une aveugle, tandis que l'autre porte un livre. — PROPTEREA CAPTIVVS DVCTVS EST POPVLVS; un homme admire des peintures représentant des mets, tandis qu'il tourne le dos à une table où se trouvent des mets véritables. — NON APTVS EST REGNO DEI; laboureur tournant la tête en arrière. — SIC AMICA MEA INTER; des ronces environnant un lis. — ESTOTE PRVDENTES; le serpent dérobe sa tête et sa queue au contact du bâton de l'homme. — DERELINQVE; la couleuvre quittant sa vieille peau. — QVI SE EXALTAT HVMILIABITVR; emblème de l'orgueil, sous la forme d'un pot écumant et renversant sur un brasier. — MVLTI SVNT VOCATI; un sonneur tire la cloche d'un temple circulaire. — SPECVLVM FIDELE; un cheval mort sert de proie aux aigles. — SVBLATA AMORE OMNIA RVVNT; l'Amour chrétien, sous les traits de Cupidon, gouverne la terre. — TRAHE FRATRES; un homme au sommet d'une montagne tend les mains à trois autres hommes placés au bas. — EX NATURA; un homme enterré jusqu'au buste, une ronce l'environne et va prendre racine sur lui. — FOEDERE PERFECTO; un lion, un loup et un agneau paissent tranquillement, et quatre personnages, sous les traits d'un homme doux et d'un homme vicieux, d'un Juif et d'un Grec, sont également assemblés. — NON EX TE; un homme idolâtre offre un cierge à une idole. — NON EST CVLPA VINI; un vigneron taillant sa vigne. — VIGILATE; l'Ignorance, sous l'image de femmes accroupies et aveuglées par des lumières que tient une femme debout. — SI IAM ACCENSVS; l'Évangile, tenu par une main divine, embrase le globe terrestre. — SOCIOR BLANDE; l'homme est suivi de son ombre. — QVOD NVTRIT ME CONSVMMAT; l'homme renversant la chandelle allumée qu'il tient en main. — LVMINE CARENS; la Vérité cachée sous l'image d'un soleil privé de clarté, tenu par un docteur. — NEMO DVOBVS; un homme portant le globe traîne dans la boue les tables de la loi. — SVRGE, ILLVCESCET TIBI CHRISTVS; Jésus éclaire l'ombre de l'homme. — DEPOSVIT POTENT. ET EXALTAVIT; l'arbre et le roseau; l'orgueil et l'humilité. — NON EST FASTIDIOSA; la Charité entourée de ses enfants. —

IN VIA AD VIRTVTI NVLLA EST VIA; un pionnier dans une barque brise un rocher pour s'ouvrir le chemin de la Vertu, qui tient un drapeau avec la devise citée. — CVI GLORIA; un bûcheron abattant un arbre. — QVAE NON FACIT BONOS FRVCTVS; un arbre mort scié par le pied afin d'être brûlé. — BEATI PAVPERES; l'Innocence, sous la figure d'un enfant, offrant son cœur à Dieu, tandis qu'à ses pieds gisent les richesses du monde. — GLORIFICATE ET PORTATE; un guerrier tenant un cœur couronné sur lequel se lit le nom du Seigneur. — VBI ES; Adam, au pied du figuier, cache sa tête dans ses mains. — EX MALO BONVM; un homme dépravé cueillant une rose. — PER MVLTAS AFFLICTIONNES; trois hommes justes confiants dans leur foi, couronnés par la main divine, luttent contre la mer, des molosses et des bourreaux. — ABVNDAT INIQVITAS et REFRIGESCET CHARITAS; la Prostitution, assise sur la bête à sept têtes, verse le vase d'iniquité sur celui de la Charité. — EX FIDE VICTVRVS EST; un homme pose un pied dans le plateau d'une balance qui reste fixe, tandis que l'autre, placé sur le plateau d'une autre balance, le fait trébucher. — SOL NE OCCIDAT SVPER IRAM VESTRAM; réconciliation de deux ennemis. — IDOLORVM SERVITVS; l'Avarice, sous l'image d'une vieille femme tenant de chaque main une bourse, s'agenouille devant le Veau d'or. — ET VSQVE AD NVBES VERITAS TVA; Satan veut enlever un livre céleste placé sur le globe de la Vérité. — PRVNAS EXIM CONGREGABIS; un homme offre une coupe à son ennemi, l'épée à la main. — QVIS TANDEM ES; un homme voulant briser des vases. — O INGRATVM; homme obscurcissant un miroir par son contact. — CONVERTE OCVLOS; fontaine chrétienne abandonnée par un homme pour une fontaine creusée par lui-même. — TIBI IMPVTA; un homme, offrant son cœur à la Terre et de l'autre main creusant une fosse, est tenu enchaîné par Satan. — DIFFICILIS EXITVS; un homme nu porte un apostume pressé par les mains d'une femme. — FVLCRVM OPTIMVM; Moïse, agenouillé sur un mont, est soutenu par deux mains divines. — SIC DEMVM PVRGABITVR; une main céleste écume un creuset placé sur un foyer attisé par Jésus. — BEATI MVNDO CORDE; Dieu purifie le cœur qu'un homme lui offre. — QVAS IAM QVAERAS LATEBRAS; la main du Seigneur fouillant le cœur de l'homme. — RESISTITE FORTES; un groupe d'instruments de musique, de sistres et d'un tambour, orne un cartouche au-dessus duquel se voit un globe; Satan plane en haut; deux mains armées lancent sans succès des traits contre un chrétien. — IBI LICET ESSE SECVRIS; une poule abritant ses petits sous ses ailes contre la vue d'un milan. — SIC FRAVDIBVS SCATENT EORVM DOMVS; des oiseaux voltigeant sont protégés par la main divine contre les filets du chasseur. — SVFFICIT; des mains célestes soutiennent une grande et une petite coupe, signifiant des vases d'élection. — SCIENTIA INFLAT; un pédagogue tient l'Évangile et le montre à des enfants. — EX CORPORE RVINA; l'homme

pousse un bœuf gras au travail. — DESIDERANS DISSOLVI; un chrétien s'abandonnant à la mort sort du milieu du globe terrestre. — NE TIBIIS CANATUR; un homme fait la charité en l'annonçant au son de la trompette. — NOLI ALTUM SAPERE; un olivier sauvage contient les greffes d'un olivier cultivé. — PATERE; l'homme coléreux arrêté par le souffle d'un autre homme. — QVID VERO AGIS; un homme voulant s'éclairer quand le soleil luit. — FACILE DIFFICILE; la voie du ciel est parcourue par deux voyageurs; le premier y marche d'un pas ferme, une paille fait tomber l'autre. — SED EX ME; le doigt de l'Éternel perforant le fond de l'oreille de l'homme. — FRVSTRA; un homme dont l'ouïe est frappée par le vent et le cœur par la main de Dieu. — DISCITE; figuier dont les feuilles poussent; emblème de l'enseignement divin. — ETIAM VSQVE AD QVARTAM GENERATIONEM; un berger vient de détruire le loup et la louve et veut tuer les louveteaux. — VENITE; la trompette du jugement dernier. — PATIENTIA VINCIT OMNIA; un lit couvert d'épines.

121 à 172 (137 à 189). — Antiquités. Statuettes de Rome. Trois planches retrouvées par M. Duplessis : *Rome assise, le Nil* et *Pasquin.*

Le titre représente deux femmes tenant des palmes au-dessus d'un encadrement soutenu aussi par elles. A leurs pieds, deux enfants placés de face. Une tablette ornée d'un chérubin porte la mention : ANTIQVARVM STATVARVM VRBIS ROMAE LIBER PRIMVS; dans le cadre : « A Monsieur Charles Monsieur de Lorraine, fils de très haut, très puissant et très illustre Prince Monseigneur le Duc de Lorraine, etc. » Désignation des planches : *Rome assise; Roi parthe,* vu de face; *Le même,* tourné à gauche; *Amazone; Agrippine; Sémélé; Consul; Guerrier* portant un homme mort sur son épaule et armé d'un glaive; *Hercule Farnèse; Gladiateur,* avec glaive et fourreau; *Flore antique; Pomone; Rome assise,* différente de la première; *Roi parthe,* tourné à droite; *Roi d'Arménie,* de face; *Vestale* dont la tête est tournée à gauche; *Femme* assise de face; *Minerve,* tournée à gauche; *Cérès,* vue de face; *Esculape,* presque de face, avec un bâton entortillé d'un serpent; *Esculape,* de profil; *Dame assise,* tournée à gauche et regardant de face; *Bellone,* un bouclier d'une main et de l'autre tenant un fragment d'arme; *Femme,* de face, tenant une urne devant elle; *Autre,* de face, la tête à gauche, sa main sous la draperie; *Autre,* tournée à gauche, la tête à droite; *Pallas,* de face; *Femme* tournée à droite et dont les bras sont mutilés; *Polymnie,* de face, un masque en main; *Uranie,* de face, un globe d'une main, une double flûte de l'autre; *Thalie,* de face, un masque dans la main gauche; *Calliope* tenant un rouleau; *Junon; Vénus,* de face, buste nu; *Hygie,* à droite, tient un serpent;

Empereur romain, à droite et tête dirigée à gauche, tenant un globe; *Diane,* de face, tient un arc; *Vénus,* assise, entourée de deux Amours debout; *Cérès,* tenant une corne et une gerbe; *Alexandre domptant Bucéphale; Le même,* mais Bucéphale est tourné à gauche; Statue équestre de Marc-Aurèle; Statue du *Nil;* 165. Autre statue du *Nil; Empereur romain* tourné un peu à droite, le bras gauche tendu et mutilé, l'autre pareillement détruit : c'est Constantin; *Roi parthe,* bras et tête mutilés; statue d'une femme figurant *le Silence; Sabine,* impératrice, de face, bras mutilés; *Sabine,* dont un bras semblait devoir s'élever; *La même,* nu-tête et les cheveux pendants; statue de Marforio; statue de Pasquin.

173 à 192 (189 à 209). — *Médailles et pierres gravées.* Antoine Le Pois. 1579.

Intitulé : *Discours sur les medalles et graveures antiques,* etc. Petit in-4°. Paris, Mamert-Patisson, MDLXXIX. Les planches sur cuivre portent toutes le monogramme de Pierre Wœiriot, surmonté de la croix de Lorraine. Au commencement est le portrait d'Antoine Le Pois, puis des planches sur bois.

Nous avons remarqué dans les planches des médailles que celles qui représentent le Nil et l'Égypte sont exactement les mêmes que celles placées dans le *Monde universel* d'Abraham Ortelius, édité à Anvers en 1578. Serait-ce un des Wiriot-Wœiriot qui aurait gravé les belles planches de cet ouvrage?

193 à 204 (210 à 221). — *Sujets historiques.* 13 planches du *Pinax Iconicus.* Avec titre.

C'est dans ce bel ouvrage qu'est placé le portrait de Pierre Wœiriot, gravé par lui et dont nous avons parlé précédemment. Le titre porte un cartouche ornementé d'un ange sonnant de la trompette et de squelettes sortant de terre. — Vient ensuite le portrait, puis la dédicace contenue dans un cartouche environné de trophées d'armes et des armoiries du duc Charles III, placées entre deux figures, Mars et Bellone tenant des palmes. Les planches se décomposent ainsi : trois planches représentant les *Funérailles chez les Romains; Funérailles de Patrocle, chez les Indiens, chez les Hérules, chez les Égyptiens, chez les Scythes* (deux planches); puis enfin la marque du libraire Clément Baldini. C'est un cartouche que domine un écusson entouré de deux satyres porteurs de guirlandes. Au centre est un éléphant monté par un guerrier. On lit autour : « † Clemens malefacere abstinet. » Au-dessous, la croix de Lorraine. Sur une nouvelle tablette, surmontée encore de cette croix, est écrit : « *Lugduni apud Clementem Baldinum,* 1556 », et en dessous : « P. Wœiriot. »

205 (222). — *Phalaris* (*Le Taureau de*).

On connaît plusieurs épreuves de cette planche. Pièce copiée sans doute en Italie. Marque : P. WOEIRIOT.
F.

L'artiste Perille, inventeur du taureau d'airain, est condamné par Phalaris, tyran d'Agrigente, à mourir de cette façon.

206 (223). — *La Femme d'Asdrubal se précipitant dans le bûcher.*

Pièce copiée sans doute en Italie.

Il y a deux épreuves : la première originale, la seconde retouchée par Thomassin; il est facile de reconnaître celle-ci : les yeux de la femme, au lieu de fixer le feu, sont ici levés au ciel. — Marque : P. WOEIRIOT.
.F.

207 (224). — *Phocas devant Héraclius.*

Pièce copiée sans doute en Italie. — Marque : P. WOEIRIOT.
.F.

208 (225). — *Bataille de Constantin contre Maxence.*

Pièce copiée sans doute en Italie et exécutée ensuite beaucoup plus tard à Damblain, dans la maison de Champjanon, et non Champlanon, comme l'écrivent Robert Dumesnil et d'autres auteurs.

A propos de Champjanon, il convient de dire que cette habitation, qui existe encore, est, d'après les anciens documents des archives et le plan du cadastre, située au bout dudit Damblain, et non au lieu dit Champ-Montant, que M. Jouve confond avec l'endroit désigné encore actuellement à Damblain.

209 à 272 (226 à 289). — *Portraits des rois et ducs d'Austrasie.*

Quatre éditions de cet ouvrage, datées de 1591, 1593, 1610 et 1619. L'ouvrage de Clément de Tresles, publié à Épinal en 1617, ne contient que des planches sur bois n'imitant que très grossièrement celles de cuivre exécutées par P. Wœiriot. Ce qui diffère les éditions véritables de 1591 à 1619, ce n'est que le titre et les liminaires qui sont parfois changés. Pierre Wœiriot a gravé, non pas, comme le dit M. R. Dumesnil, la croix de Jérusalem, mais bien la croix de Lorraine, sur le glaive placé dans les mains de Godefroi de Bouillon. Dans la dédicace de Guibaudet à « Très illustre Prince Henry de Lorraine, Marquis du Pont », il est dit : « avec les promptuaires des effigies d'iceux Princes taillez en cuyure par *Bozey*. » Noms des rois et ducs d'Austrasie : Théodebert, fils de Clovis; Théodebert, son fils; Thibaut; Clotaire; Sigisbert; Childebert; Théodebert II;

Théodoric II; Clotaire II; Dagobert; Sigisbert II; Childéric; Théodoric III; Childebert II; Dagobert II; Chilpéric ou Daniel; Clotaire III; Chilpéric, derechef roi; Théodoric IV; Chilpéric III; Carloman; Pepin; Carloman II; Charlemagne; Louis le Débonnaire; Lothaire; Lothaire II; Charles le Chauve; Louis II, dit le Bègue; Louis et Carloman; Charles le Gros, Arnould, Louis et Conrad (les sept régents sont tous réunis dans le même médaillon); Charles III; Louis III; Charles; Othon; Godefroid le Barbu; Gothelon; Gothelon II; Godefroid II; Godefroid porte-cygne; Godefroid IV, de Bouillon; Baudoin; Guillaume; Thierry; Simon; Mathieu; Simon II; Ferri; Thibault; Mathieu II; Ferri II; Thibault II; Ferri III; Raoul; Jean; Charles II; René d'Anjou et Isabelle de Lorraine; Jean II d'Anjou; Nicolas d'Anjou; René II; Antoine; François; Christine de Danemark et Nicolas de Lorraine; Charles III. Ce dernier portrait à la toque est de Wœiriot. Ceux où il est sans coiffure ne sont pas de lui.

273 à 309 (290 à 326). — *Portraits* par ordre alphabétique.

273. — Anceau Barthélemy, poëte.

274 (291). — Bocchi ou Bocchius (Achille) de Bologne.

275 (292). — Bocchia (Constance), fille du précédent.

276 (293). — Bornonius (Bournon) Jacques, jurisconsulte, anno aetatis 43. 1573.

Monogramme PW.DB, enlacés.

(294). Non décrit par Robert Dumesnil. — Barnet (Jean), conseiller du duc de Lorraine Charles III. 1576.

(295). Non décrit. — Bonifacius (Jean-Bernard). (Croix de Lorraine, anno LMDLXVII.)

277 (296). — Calvin (Jean).

Deux états : 1° Celui décrit; 2° avec une inscription sur la console : « *Ludovico Mazurio* », qui est enlevée; en cet état, le portrait est en tête du volume : « *Calvini Institutio Christi, relig. Genovæ.* 1607. » Le portrait de Calvin décore aussi le verso d'un livre intitulé : *Recueil des opuscules*. Genève, 1566. A la Bibliothèque de Nancy, l'exemplaire des *Institutions chrétiennes* renferme cependant celui décrit ici par M. Duplessis (t. XI du *Peintre-graveur*). (L'édition de 1566 est de l'imprimeur lorrain François Perrin, fixé à Lyon.) L'exemplaire de la Bibliothèque de Nancy provient des Cordeliers de Nancy.

278 (297). — Choiseul (François de), baron de Meuse. 1586.

(298). Non décrit. — Chaudière (Claude de). 1574.

(298). Non décrit. — Claude de France, duchesse de Lorraine, femme de Charles III.

Fond parsemé de doubles C accouplés dos à dos, et d'*insectes* aux ailes éployées, dit M. Duplessis, et dont il n'a pu déterminer la nature. Ce sont des Alérions de Lorraine.

(299). Non décrit. — Curion (Léon), voyageur. 1588.

279 (300). — Clément (Nicolas), poëte, de son vrai nom : du Géant.

280 (301). — Cobos (Diego de), marquis de Camaraça, grand d'Espagne. 1559.

Ses armes sont : *Cinq lions ou léopards courant*. Nous remarquons ici que le monogramme est : P. W *F*. A ce moment, Pierre ne signe pas encore le B de de Bouzey. Le buste est coiffé d'une toque à plumes, tourné à droite et regardant de face; il est placé dans un médaillon armorié et ornementé. A gauche, Mars; à droite, Vénus et l'Amour.

281 (302). — Des Masures (Louis), poëte. 1560.

Petrus Woeiriot Lotaringo inne faciebat. Portrait entouré des figures d'Ovide et de Virgile.

282 (303). — Duaren (François), jurisconsulte, professeur de droit à Bourges. 1556.

La tête, barbue, est recouverte du bonnet de docteur. Ici encore, le monogramme est P. W. F, surmonté de la croix de Lorraine.

283 (304). — Du Chastelet (Pierre), évêque de Toul. 1578.

Il existe deux états de cette planche : 1° celui décrit par Robert Dumesnil; 2° celui dans lequel le chiffre 6 se voit dans la marge du bas et qui, dans ce cas, est sans valeur. Monogramme enlacé : P.W.D.B.

284 (305). — Duiffoprugcar, *luthier* du Tyrol italien, vint à Paris, puis à Lyon.

Signature : W. P. (1562), deuxième état.

M. Duplessis (t. XI du *Peintre-graveur*) dit : « Ce portrait est proba-« blement celui du bourgeois et marchand de Lucerne que Carloix, dans « le t. V, p. 349, de ses *Mémoires sur la vie du maréchal de Vieilleville,* « nomme Gaspard Diffenplugar, qui donna de bons avis au Maréchal lors « de son ambassade en Suisse. »

Nous affirmons que Gaspard Duiffoprugcar, dont Wœiriot a gravé le portrait, était bien le luthier dont nous avons parlé précédemment; du reste, le graveur a pris soin de lui placer le compas d'épaisseur du luthier en main, et l'a environné d'instruments à cordes de sa fabrication. La marque de Duiffoprugcar et la devise qui se voient sur ce portrait sont aussi sur une basse de viole incrustée faite par ce luthier et appartenant à M. Chardon, luthier à Paris. De plus, nous avons remarqué que cette même marque, placée en haut du portrait, se retrouve sur le manche de chaque instrument groupé au-dessous de ce portrait. Le monogramme est PWDB. Duiffoprugcar était âgé, en 1562, de quarante-huit ans. Il y a deux états : celui-ci, qui ne contient que trois lignes dans le cartouche, avec date, âge et monogramme, et l'autre, sans date, avec monogramme W.P. et avec monogramme du luthier sur les instruments, mais très peu lisible dans ce dernier état[1].

285 (306). — Foës ou Foësius (Anuce), médecin de Metz.

Auteur de plusieurs ouvrages sur la médecine, entre autres celui intitulé : *Oeconomia Hippocratis Alphabeti Serie distincta,* 1588, en tête duquel est placé son portrait. Ce portrait est daté de 1580. Antoine Foës, célèbre médecin, naquit à Metz en 1528. Il était en correspondance suivie avec Antoine Le Pois. Foës dédia l'ouvrage cité plus haut à Charles III; cet ouvrage fut imprimé à Bâle en 1560, ainsi que sa *Pharmacopée* en 1561, puis un autre en 1588, édité à Francfort, et enfin encore à Francfort, en 1595, l'année de sa mort, il dédia son dernier livre au cardinal Charles de Lorraine.

286 (307). — Gonzague (Frédéric de), cardinal, évêque de Mantoue. 1559, anno XIX.

287 (308). — Jasu (Claude), médecin de Sens, âgé de quarante ans. 1588.

Monogramme P. W. D. B.

[1] Voir ci-contre, pl. VII.

Planche VII. Page 222.

GASPAR DUIFFOPRUGGAR

288 (309). — Jean-Casimir, électeur de Bavière, palatin du Rhin. 1576.

Monogramme P. W. D. B. A ce propos, nous ferons mention de la pièce suivante, tirée des Archives de la Lorraine, B, 1338 : « Somme payée en 1611 à Claude de Bouzey pour portrait *sur vélin* du duc Casimir et « un autre » d'une Lucrèce romaine *sur toile d'argent.* » Claude (II) gravait donc aussi en 1611 le même sujet traité en 1576 par Pierre II. La *toile d'argent* est un terme désignant une gravure sur métal d'argent.

289 (310). — Labé (Louise), dite la Belle Cordière. 1555, P. W ‡.

Loïse Labbé Lionnoise. Son nom de famille était Charly.

290 (311). — La Mothe (Louis de), maître des requêtes du duc de Lorraine, âgé de cinquante-trois ans en 1570.

N. PWDB. F. ‡ au-dessus. Aux côtés du portrait sont les figures de la Bonne et de la Mauvaise Fortune, surmontées d'un squelette tenant deux flèches de chaque main et supportant l'écusson de Louis de La Mothe.

291 (312). — La Mothe (Thierry de), sous-gouverneur du Barrois, frère du précédent.

Il tient dans ses mains une tête de mort. Ses armes sont surmontées d'un chérubin. Thierry était âgé de trente-sept ans en 1562. A droite et à gauche se voient l'Espérance et la Crainte.

292 (313). — Le Pois (Antoine), médecin, savant et antiquaire, âgé de cinquante-quatre ans.

Monogramme PWDB. Ce portrait décore le *Discours sur les médailles,* livre paru en 1579. Monogramme avec la croix de Lorraine au-dessus.

293 (314). — Le Pois (Nicolas), médecin, frère puîné du précédent, âgé de cinquante-deux ans en 1579.

Monogramme PWDB‡. Il y a deux états. Ce portrait orne encore le verso du livre *De cognoscendis et curandis præcipue internis humani corporis morbis libri tres,* etc., in-8°. Francfurdi hæredes Andreæ Wecheli MDLXXXV.

294 (315). — Lescuyer (Blaise), conseiller d'État du duc de Lorraine (de Saint-Mihiel), âgé de cinquante-neuf ans.

Buste de trois quarts, dirigé à gauche. Monogramme P.W.D.B. Un mascaron, au-dessus d'une tablette, est orné d'une croix de Lorraine.

295 (316). — Lorraine (Charles III, duc de), buste. 1575.

Buste tourné à droite. Deux états : le premier date de 1574; le deuxième l'état décrit.

296 (317). — *Id.* Charles III, 1577, debout parmi des trophées d'armes.

Monogramme PWDB, avec la croix de Lorraine au-dessus et la lettre F au bas.

297 (318). — *Id.* Charles III, à cheval, armé de toutes pièces, la tête couverte d'une toque à plumes. 1er janvier 1578.

Monogramme P.W.D.B.Fa, surmonté de la croix de Lorraine.

(319). — Pièce non décrite dans le tome VII du *Peintre-graveur*, décrite dans le tome XI. Charles III, assis au sommet d'une montagne, un chien couché à ses pieds, entouré de moutons. Dans le fond, des guerriers combattant.

298 (319). — Lorraine (Nicolas de), comte de Chaligny, oncle de Charles III, debout parmi des trophées d'armes.

Armure et toque à plumes, tient un placet sur lequel se trouvent les mots : « Au Roy. »

299 (320). — Montenay (Georgette de), dame de la cour de Jeanne d'Albret, reine de Navarre.

Assise de face à une table, sur laquelle se voient un luth et un livre. Date 1567 sur le manche du luth. Croix de Lorraine peu marquée à droite du monogramme de G. de Montenay. Les cent emblèmes sont de Pierre Wœiriot; aussi nous les avons classés, avec M. Robert Dumesnil, de 21 à 120.

300 (321). — Nostradamus (Michel), médecin et astrologue, 1562, âgé de cinquante-neuf ans.

Monogramme P.W.D.B.‡.

301 (322). — Pie IV, pape. 1560.

Petrus Wuœiriot in f.

302 (323). — Poignant (Jean), président du parlement de Saint-Mihiel. 1584.

P.W.DB.‡.

303 (324). — Raphaël d'Urbin, peintre.

P Wœiriot. F. ‡ 1559. Ce portrait est *moins beau.*

304 (325). — Sabellus (Bernardin). 1559.

PWF‡, *très fin.* Remarquer qu'il est fait cependant à la même époque que le portrait de Raphaël, n° 303. Sabellus, âgé de vingt-six ans, est représenté en buste et cuirassé, vu de trois quarts.

305 et *bis* (326). — Salm (Jean, comte de).

Buste sur un piédouche, avec armoiries et de profil. 1573. PWDB‡. Le comte porte une balafre au front; il est âgé de quarante-deux ans.

326 *bis.* — Un autre portrait équestre de Jean, comte de Salm, cité par Robert Dumesnil.

Il porte la mention : Jean Comte de Salm, Barron de Wivier, Mareschal de Lorraine, Grand Maistre en l'Hostel de Son Altesse gouverneur de sa ville de Nancy. Le fond blanc est semé de croix de Lorraine et des barbeaux de Bar.

306 (327). — Sault (François d'Agoult, comte de).

Buste cuirassé vu de trois quarts, tourné à droite. 1564, à l'âge de trente-cinq ans. Monogramme PWDB‡, sur la tablette de la console du support du buste.

307 (328). — Sélim II, empereur des Turcs, âgé de quarante-trois ans. 1566.

Dédicace au duc de Lorraine. Portrait *moins fin.* PWDB.‡.

308 (329). — Serocourt (Dom François de), abbé de Saint-Benoît.

Daté à la plume 1560. PWDB. Nous avons signalé la découverte du sceau de ce personnage au château de Saint-Benoît.

309 (330). — Vieilleville (François de Scepaulx, sire de), mareschal de France, âgé de cinquante-cinq ans. 1564.

Monogramme : PWDB‡. F. de Scepaulx fut nommé gouverneur de Metz en mai 1553; il mourut en 1571.

310 à 349 (331 à 370). — *Bagues ou anneaux propres aux metteurs en œuvre.*

Frontispice représentant deux faunes soutenant un cartouche (collection

de M. Fouc) et tenant de la main gauche des flûtes à bec. Le cartouche est appuyé au milieu sur un profil de bague quadrillé et repose sur un socle où se trouve l'inscription suivante : P. Wœiriot ‡ inve . faciebat. MDLXI. I. — Dédicace au poète Barthélemy Aneau, ami de l'auteur, en deux quatrains placés dans un cartouche ovale, au milieu duquel se trouve une rose enfermée dans un anneau en forme de serpent mordant sa queue, emblème de l'Éternité. 40 feuillets contenant une ou plusieurs bagues. Ces feuillets sont numérotés jusqu'à 40, au bas de la page. Le monogramme est PW entrelacés et surmontés de la croix de Lorraine. Voici la description de ce bel ouvrage :

Bagues ou anneaux. — Frontispice, Dédicace, 312... — 313... — 314. Deux anneaux et leurs profils. — Anneau de face. — Deux anneaux superposés, de chaque côté est le profil. — Un grand anneau. — 318 à 349 inclus. — Anneau avec deux cornes d'abondance. — Deux anneaux superposés, deux profils. — Anneau formé de deux corps de Turcs. — Deux anneaux et leurs profils. — Anneau à branches et à chaton taillé en facettes. — Deux anneaux; celui du haut porte au centre la croix de Lorraine; celui du bas, le chiffre 15. — Anneau à têtes de béliers. — Deux anneaux et leurs profils. — Anneau à têtes de satyres. — Deux anneaux et leurs profils. — Boucle d'oreille à trois pendants. — Deux anneaux et leurs profils. — Boucle d'oreille tenue par un ruban; elle a trois pendants. — Deux anneaux; celui du haut montre un serpent mordant sa queue en tenant deux perles; celui du bas offre une ceinture bouclée sur laquelle on semble lire : arme... poura... — Anneau formé d'un satyre posant le pied sur un mascaron. — Deux anneaux et leurs profils. — Anneau formant deux satyres. — Deux anneaux et leurs profils. — Anneau terminé par deux têtes de Turcs près du chaton. — Deux anneaux et leurs profils. — Anneau montrant une femme et un homme dos à dos, soutenant un chaton. — Deux anneaux superposés et leurs profils. — Anneau avec un cadran solaire ou un cadran de montre. — Deux anneaux et leurs profils. — Anneau montrant un enfant à califourchon sur un satyre. — Deux anneaux et leurs profils. — Anneau formé de deux hommes à califourchon sur deux satyres finissant en gaine. — Deux anneaux et leurs profils. — Anneau avec deux figures grotesques finissant en gaine. — Deux anneaux formés l'un de deux mains entrelacées. — Anneau formé de deux squelettes soutenant une tête de mort.

350 à 360 (371 à 381). — *Pendants d'oreilles.* Suite de douz pièces.

Le fond est blanc, et les ornements sont fixés par des anneaux ave draperies. Ce sont : Un mascaron entouré de côtés, vers le haut, d'u

homme nu dressé sur une tablette où se lit : ‡ P.WOEIRIOT.IN.F. La tablette est supportée par un buste d'homme nu et terminée par une perle portant la date 1555. Le haut du sujet est orné d'une tête de mort. — Un mascaron de face avec deux masques de satyres et une perle appendue à leur barbe; en haut, une femme dont les bras sont formés de cartouches et de rinceaux où se voient des pierres précieuses. En bas, un cartouche vide d'où part un ornement orné d'une perle. — Une pierre précieuse est soutenue par deux figures accroupies dans des encorbellements ornés de masques et d'une guirlande d'où part une grosse perle. Dans le haut, un décor de trois masques regardant un homme et une femme nus placés à droite et à gauche. — Un masque de géant garni au front, dans les yeux et la bouche, de pierres précieuses. Sur les côtés du front se voient un homme et une femme couchés. Cinq perles pendent au bas, et le haut est surmonté d'une tête de bélier. — Un cartouche garni de pierres précieuses, posé sur le dos d'un homme agenouillé tenant sous ses bras deux pierres précieuses, et de la barbe du mascaron du bas pend une perle. Deux satyres sont accroupis aux côtés, vers le haut. — Un mascaron de face avec une pierre précieuse en bas; au milieu, trois mascarons isolés par des cartouches garnis de perles; au-dessous, une pierre précieuse. En bas, un mascaron avec barbe soutenant une perle; le haut présente le mascaron décrit. — Une pierre précieuse encadrée, surmontée d'une figure assise. Aux côtés, un homme et une femme debout, costumés à l'antique, les pieds posés sur deux satyres enlacés vers le bas, d'où pend une perle boursouflée. — Figure d'homme assis à califourchon sur un mascaron d'où pend une grosse perle; la figure, terminée en rinceaux, a les bras qui soutiennent deux pierres précieuses. — Une pierre précieuse ornée d'une tête de bélier de chaque côté, surmontée d'une tête de satyre; de chaque côté se voit un guerrier assis. En bas toujours, le mascaron barbu d'où s'échappe une perle. — Un cartouche portant un camée ovale présentant un sacrifice, soutenu par deux satyres fuyant en rinceaux; de leur cou s'échappent deux perles. Ils sont séparés par un petit camée : *Vénus et l'Amour*. Au bas pend une grosse perle; en haut, un autre camée avec une figure nue en pied, auquel sont adossées deux sirènes. — Figure d'homme grotesque terminée par deux masques de satyres de profil et dont les bras, ornés de montants de cartouches, soutiennent deux pierres précieuses. Une pierre termine l'enchâssement, que soutient une perle.

361 (381). — *Cartouche en forme de lyre,* montrant les corps de deux sirènes sur les têtes desquelles s'appuie un homme assis. Des pierres précieuses ornent le haut, les côtés et le bas, et une perle pendante le termine.

362 à 371 (382 à 391). — *Dix pendants d'oreilles.*

Les fonds sont blancs. Ce sont : Le milieu du premier cartouche présente *Apollon gardeur du troupeau d'Admète.* Au bas, de chaque côté d'un ruban soutenant une perle portant la lettre F, se voient les initiales P et W. — Deux cartouches attachés : celui du haut porte un massacre avec des cornes festonnées; celui du bas, un masque de faune avec trois guirlandes. — Cartouche orné d'un sujet représentant *Vénus couronnant l'Amour, qui lui rend les armes.* — Une pierre précieuse entourée d'un satyre et d'une satyresse effrayés et accroupis, le tout posé sur une tête de bélier avec barbe ornée d'une perle. — Cartouche dont le centre imite un miroir formé d'une pierre précieuse terminée d'une perle; en haut, en bas et des côtés, des mascarons de têtes de bélier sont entremêlés de feuillages et de fruits. — Un gros masque dont la bouche est une pierre précieuse; à gauche une femme, à droite un homme terminés par des gaines posées sur une tête de bœuf d'où pend une perle; en haut une tête fantastique d'homme ayant le corps pris dans une pierre précieuse triangulaire. — Un camée central représentant le *Dévouement de Marcus Curtius.* — Une pierre carrée et biseautée terminée par une perle en poire qui s'échappe de la barbe d'un mascaron. — Cartouche avec l'enchâssure d'une Médée; à droite une tête de bélier, à gauche un satyre ailé en buste, terminé en gaine, tient un trophée duquel s'échappe une lampe allumée. Au bas d'un bouquet de feuilles et de fruits pend une perle ronde. — Une corbeille de fleurs et de fruits de laquelle émerge une tête de Diane; en haut un mascaron de satyre est soutenu par deux petits génies assis. Au bas, une perle en pomme.

372 (392). — *Les Armoiries de la maison de Lorraine.* P. W. D. Bozeus. 1er janvier 1577.

Le manteau ducal abrite ces armoiries; une palme et une branche de laurier se trouvent de chaque côté.

373, 378 (392 à 397). — *Garnitures d'épées.* Six pièces de forme ronde.

Ce sont : Poignée représentant un guerrier debout portant un bouclier et montrant une armure. Pommeau garni de deux figures couchées, dont un satyre. En haut et à droite, un bout de fourreau porte un satyre sonnant de deux trompettes. Sur la lame on lit : 1555; au-dessous, à gauche, le nombre 1. Puis sur le fond : Petrus Wœiriot Lotharingus inventor F. — Poignée ornée d'un mascaron avec deux sirènes terminées en gaine. Pommeau formé d'un mascaron avec figures grotesques surmontées de

bonnets. Sur la lame : ‡P. W. IN. F., puis le chiffre 2. Le bout du fourreau montre une femme en buste, surmontée d'un vase et finissant en gaine. — Poignée ornée de *Vénus voguant sur les eaux*. Pommeau avec un homme nu accroupi en dehors d'une balustrade et quatre figures dont deux finissant en rinceaux. Dans un rond, sur la lame : ‡. P. W. IN. F. et le chiffre 3. Le fourreau montre un buste d'homme terminé en rinceau. — Poignée à feuilles d'acanthe. Pommeau avec cartouche présentant la *Victoire* soutenue par deux femmes escortées de sirènes. Sur la lame : ‡. P. W. IN. F. 4. Le bout du fourreau est un satyre à double corps surmonté d'un masque de satyre. — Poignée ornée des *Amours de Mars et de Vénus*. Pommeau avec satyre soutenant une corbeille de fruits et accroupi au milieu de deux sirènes. Toujours les mêmes lettres et le chiffre 5. Le fourreau avec figure grotesque garnie d'herbes d'eau terminée en rinceaux. — Poignée ornée de grotesques, parmi lesquels est une sirène à deux faces et à pieds de bouc. Pommeau montrant un satyre embrassant une nymphe; plus loin est l'Amour. Dans un rond, la même inscription et le chiffre 6. Le fourreau offre deux chevaux marins garnis de festons.

379 (398). — *Deux garnitures d'épées et de couteau de chasse* sur la même planche.

Poignée d'épée avec satyre enfermé dans un cartouche orné.

Au-dessus, les initiales P. W. Pommeau portant un mascaron de face et deux satyres de profil garnis d'arabesques. Le bout du fourreau offre le buste de Diane. A droite, un couteau de chasse dont la poignée est ornée d'une figure grotesque de face terminée en terme. Pommeau avec tête de femme de face et deux Victoires finissant en ornements. Le bout du fourreau montre le masque de la Gorgone, surmonté de satyres dos à dos.

380 (399). — *Dessins de ceinture, de couteau et de stylet* sur la même planche.

Monogramme PW, sur la hache d'un Mars, à droite. Un guerrier, Mars, est assis sur des trophées. Le couteau et le stylet se terminent l'un par un mascaron, l'autre par un mufle de lion.

PIÈCES GRAVÉES SUR BOIS

381 à 391 (400 à 410). — *Sujets de la Bible de Flavius Josèphe.*

Voici les sujets des planches *signées* de l'exemplaire appartenant à M. Langlard de Nancy : 1° *Cavaliers faisant caracoler leurs chevaux pour combattre les Madianites;* 2° *Moïse au puits des Madianites, des troupeaux s'abreuvant;* 3° *Moïse et le buisson ardent;* 4° *Moïse et le serpent d'airain;* 5° *Songe de Pharaon;* 6° *Départ des Israélites de l'Égypte;* 7° *Défaite des Amalécites;* 8° *Moïse et sa famille ramenés par Jéthro;* 9° *Moïse au mont Sinaï et les Israélites faisant les ablutions;* 10° *Institution du sacerdoce, Moïse et Aaron;* 11° *Combat des Hébreux et des Chananéens.* (On remarque que quelques-unes des planches signées sont mieux gravées les unes que les autres.) Dans le même ouvrage on voit, en outre, des lettres ornées et 27 autres planches *non signées* dont plusieurs sont belles et d'autres grossièrement gravées : 1° *Les Israélites employés aux travaux des Égyptiens;* 2° *Moïse et les deux guerriers;* 3° *Moïse au puits des Madianites;* 4° *Moïse et le buisson ardent;* 5° *Moïse et le serpent;* 6° *Moïse au sommeil de Pharaon;* 7° *Départ des Israélites de l'Égypte;* 8° *Défaite des Amalécites;* 9° *Moïse et sa famille ramenés par Jéthro;* 10° *Moïse et les Israélites lavant leurs vêtements;* 11° *Aaron et Moïse.*

392 à 400 (411 à 418). — *Discours sur les médailles d'Ant. Le Pois,* morceaux décorant le discours sur les médailles, planches de médailles, etc.

Ce sont : Un vase antique; as, monnaie romaine; deux médailles de Rhodes; un sicle du sanctuaire; douze monnaies romaines; Mercure debout; Priape, de face, portant des fruits et laissant voir sa nudité, ce qui est cause que cette planche indécente manque dans beaucoup d'exemplaires; Pomone avec la corne d'abondance; Hermaphrodite.

401 (419). — *Titre du Cavellerizzo* (déjà décrit).

‡P.W. enlacés. 1573. Imprimé à Lyon.

PIÈCES SUPPLÉMENTAIRES

A AJOUTER A L'ŒUVRE DES WIRIOT-WŒIRIOT.

1 (420). — *La Sainte Vierge*. 1596.

En tête du livre : les Heures de Notre-Dame, latin-français à l'usage de Rome. A Metz, par Abraham Faber, imprimeur ordinaire et juré de ladite ville. (Imprimé en) 1599, in-8°. PWDB. Les figures en bois qui décorent le volume ne sont pas de Wœiriot. Seule la Vierge est de lui et est vraisemblablement la dernière qu'ait gravée notre artiste. (Robert Dumesnil, t. XI.)

Nota. Cet ouvrage existe à la Bibliothèque de Metz; ici toutes les mentions sont semblables à celles citées dans le tome XI du *Peintre-graveur*, à l'exception de celle placée dans le cartouche du frontispice, conçue ainsi : « Gravé à Nancy par *Alexandre Vallée*, graveur de Son Altesse. 1599. Une *Vierge au voile* est placée dans l'intérieur de l'ouvrage, mais elle est également signée de Vallée, ainsi que toutes les autres planches. »

2 (421). — *Le Mariage de la Vierge*.

Attribué par Renouvier à Wœiriot, par Mariette à Angelo del Moro.

3 (422). — *Le Jugement dernier* (d'après Michel-Ange).

Pièce ronde dédiée à Charles III. PWDB ‡.

4 (423). — *Viglius de Zuichem*. 1567.

Robert Dumesnil l'attribue à Wœiriot; M. Duplessis ne saurait être aussi affirmatif, nous sommes de son avis. C'est peut-être de Claude.

5 (424). — Volmar (Jean-Melchior). Buste, à l'âge de trente-trois ans.

Monogramme à droite : PW ‡.

(425 à 429). — 4 sujets de la Bible : *la Création d'Ève, Mort d'Abel, Noé entre dans l'arche, Lot s'enfuyant de Sodome*.

Décrits par Passavant, *le Peintre-graveur*, t. VI, p. 262.

(430). — *Portrait de Jean de Blanchevoye, « greffier en chef du Balliage du Bassigny, controlleur des seneschaussé de la Mothe et Bourmont »*.

Médaillon, gravure de Pierre II ou de Claude Wiriot.

(431 à 439?) — 8 *Pendeloques,* que nous serions fort disposé à attribuer à Pierre Wœiriot, qui ne sont pas mentionnées par Robert Dumesnil et font partie de la collection de M. Fouc.

En voici la description :

1° Pendeloque suspendue par un cordon, mascaron grimaçant. Une grosse pierre ou table en largeur, mascaron femme supportant une perle baroque; deux petites perles à droite et à gauche. — 2° Pendeloque suspendue par un ruban. Pierre triangulaire en table accolée de deux mascarons, au-dessus une pierre plus petite, oblongue, une perle au bas et deux petites à droite et à gauche. — 3° Pendeloque; deux femmes tenant des cornes d'abondance et assises sur des pierres. A leurs pieds, deux têtes de bouc soutiennent deux petites perles. Une grosse perle au bas et dans le milieu; en haut, un terme avec corbeille de fruits sur la tête. — 4° Bijou à quatre pierres; celle d'en bas est ovale, anneau représentant un serpent se mordant la queue. (C'est le même motif que sur le frontispice des anneaux.) La pierre est accolée de deux petits génies; au bas, un mufle de lion terminé par une grosse perle. — 5° Trois grosses pierres : une en haut, deux en bas; outre ces deux et un peu au-dessous est un mufle de lion supportant une perle en forme de poire. — 6° Un satyre, les jambes engagées dans une gaine, soutient, les bras élevés, un cuir portant une table oblongue dominée par une chimère et un serpent. — 7° Trois petites tables oblongues; celle du haut surmontée d'une tête de lion supportant une corbeille et un anneau; les deux d'en bas supportées par une tête grimaçante. Le tout se dessinant sur un cuir. — 8° Une grosse table environnée de quatre plus petites et placée au-dessous d'un cercle dans lequel est un cœur accolé de deux génies, surmonté d'une tête de femme et d'un anneau. Un mufle de lion tient une perle.

440. — « *L'exhortation du bon père de famille à son enfant* », attribuée selon toute vraisemblance à Wœiriot, car cette planche, signée de la croix de Lorraine, est absolument semblable comme exécution aux portraits des rois et ducs d'Austrasie, également signés à une seule planche de la croix de Lorraine, et où le nom de Bozey (Bouzey) est mentionné comme auteur des gravures dans la dédicace de l'exemplaire de l'édition de 1593. Nous possédons cette planche.

Albert Jacquot.

Février 1891.

IX

UN BAS-RELIEF DE MICHEL PERRACHE

SCULPTEUR LYONNAIS

(1685-1750.)

Dans une des chapelles latérales de l'église Saint-Pierre de Mâcon se trouve un bas-relief en marbre blanc, dont l'auteur, inconnu jusqu'ici, a donné naissance à plusieurs légendes.

L'une d'elles veut que le sculpteur Pigalle, de passage à Mâcon, soit tombé gravement malade. Soigné au couvent des Carmélites, il aurait, après guérison, envoyé ce bas-relief en témoignage de reconnaissance.

Suivant une autre, Pigalle, lié avec le sculpteur lyonnais Michel Perrache, aurait été parrain d'une de ses filles. Celle-ci serait entrée au Carmel de Mâcon, et Pigalle lui aurait fait don de notre bas-relief.

Nous avons essayé de rechercher l'origine de ces récits et de demander à des documents authentiques la solution du problème.

Le bas-relief[1] est d'ailleurs intéressant par lui-même. Il représente un sujet tiré de la Genèse[2] : *Melchisédech offrant le pain et le vin à Abraham* après la victoire de ce dernier sur Chodorlahomor.

La scène est présentée dans une composition claire et bien ordonnée. Melchisédech en costume sacerdotal, une couronne sur la tête, et le manipule posé sur le bras droit[3], présente le pain à Abraham, qui est vêtu à la romaine, cuirassé, casqué, la main sur le pommeau de son épée. Autour d'eux, des soldats en armes et des vieillards portant des urnes.

[1] Il mesure 1m,05 de longueur sur 0m,60 de hauteur. Les figures ont 0m,48 de hauteur.

[2] Chapitre XIV.

[3] Régulièrement il devrait être sur le bras gauche.

Cette composition, bien équilibrée, offre un ensemble original et mouvementé. Le groupe principal, formé de Melchisédech et d'Abraham, se détache vigoureusement sur les figures accessoires, dont le relief va diminuant suivant les exigences de la perspective. Si le dessin facile, mais un peu lâché, n'a pas toute la correction désirable, du moins n'offre-t-il rien de choquant; on voit que l'artiste, sûr de lui-même, a une longue pratique et ne se donne plus que rarement la peine de consulter le modèle vivant. Ainsi, dans le morceau qui nous occupe, toutes les figures du premier plan sont exécutées d'après des types traditionnels, tandis que, dans les figures secondaires, nous trouvons quelques études de mérite. Signalons notamment la tête du jeune homme placé au centre, qui est charmante de grâce et de vérité. Malgré les anachronismes de costume, ces figures secondaires, esquissées d'un trait vif et spirituel, donnent du pittoresque à l'ensemble et ne sont pas criardes. Elles dénotent un artiste un peu superficiel, mais habile à coup sûr et rompu à toutes les difficultés du métier.

Il est évident que, tout en donnant un caractère personnel à son travail, le sculpteur, pour traiter cet épisode biblique, a consulté des œuvres antérieures. Son bas-relief a, en effet, de nombreux points de ressemblance avec le même sujet exécuté par Francesco Penni d'après un carton de Raphaël pour une des loges du Vatican [1].

Mais quelle est la provenance de ce bas-relief? Quel est son auteur?

La première de ces questions est en partie résolue par le document suivant :

« CONSEIL MUNICIPAL DE LA VILLE DE MACON.

« *Séance du* 14 *février* 1866.

« M. le maire donne au conseil municipal lecture d'une lettre « qu'il a reçue de M. Naulin, curé de l'église Saint-Pierre, conçue « en ces termes : « Mâcon, le 13 février 1866. Monsieur le Maire, « J'ai appris par M. De Borde père qu'une plaque de marbre, pro- « venant de l'autel des Carmélites, avait été transportée par ses

[1] Ce tableau a été gravé par César Fantetti dans la *Bible* dite *de Raphaël*, dont il fit les planches en collaboration avec Pietro Aquila. (Ch. Leblanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*.)

« soins à la Bibliothèque de l'hôtel de ville. Sur cette plaque se « trouve sculpté le sacrifice de Melchisédech, et malgré quelques « mutilations, on pourrait placer très convenablement ce bas-relief « dans un des autels de la nouvelle église Saint-Pierre; si, comme « M. De Borde le pense, il est dû au ciseau de Pigalle, les connais- « seurs pourront plus facilement le visiter dans l'église que dans la « Bibliothèque, où il a été relégué. Veuillez donc, Monsieur le « Maire, prier le conseil municipal de donner son agrément pour « le transport de ce bas-relief dans la nouvelle église et recevoir « l'assurance, etc. *Signé :* NAULIN, curé de Saint-Pierre. »

« Le conseil municipal,

« Ouï la lecture de la lettre qui précède, et sur les propositions « de M. le Maire,

« Accorde à M. le curé Naulin, pour une des chapelles de la « nouvelle église de Saint-Pierre, le bas-relief déposé à la Biblio- « thèque de la ville et représentant le sacrifice de Melchisédech.

« Fait et délibéré, etc. [1]. »

Une des filles de Michel Perrache a-t-elle été réellement au couvent des Carmélites de Mâcon? — Voici les documents que nous avons trouvés à ce sujet :

« Le 7me may 1750, demoiselle Jeanne Perrache, native de Lyon, âgée de dix-neuf ans, fille de sieur Perrache, scrupteur dudit Lyon, et de Louise Pierre, a pris l'habit de notre saint ordre, par la permission de Monsieur notre supérieur sus nommés [2], qui s'est soussigné avec laditte demoiselle Jeanne Perrache et nous : sœur Jeanne Perrache; sœur Constance du Saint-Sacrement, prieure; sœur Anne-Thérèse de Saint-Joseph, souprieure; sœur Marie-Charlotte-Thérèse de Jésus, dépositaire; sœur Anne de Saint-Joseph, dépositaire.

« Le 17 may 1751, ladite demoiselle Jeanne Perrache a fait sa profession [3] dans notre saint ordre, par la permission de Monsieur

[1] Archives de la ville de Mâcon, série M.

[2] Mre Gilbert de La Souche de Saint-Augustin, docteur de Sorbonne, ancien prieur d'Anzy et chanoine de l'église cathédrale de Saint-Vincent de Mâcon.

[3] A la Révolution, l'État lui alloua une pension de 700 livres par an. (État général des pensionnaires ecclésiastiques domiciliés dans le département de Saône-et-Loire jouissant d'un secours ou pension à la charge du Trésor national. Archives

notre supérieur, qui s'est soussigné avec ladite demoiselle Jeanne Perrache et nous : sœur Jeanne Perrache; sœur Constance du Saint-Sacrement, prieure; sœur Anne-Thérèse de Saint-Joseph, sou-prieure; sœur Marie-Charlotte-Thérèse de Jésus, dépositaire; sœur Anne de Saint-Joseph, dépositaire [1]. »

Mais Jeanne Perrache n'a pas eu, on va le voir, Pigalle pour parrain.

« Le 25 [mars 1732], j'ay baptisé Jeanne, née avant-hyer, fille de Michel Pérache, sculpteur, et de Louise Pierre, son épouse. Parrain, sieur Estienne Fahy, architecte. Marraine, demoiselle Jeanne Lyot, femme de sieur Pierre De Gérando, aussy architecte. Michel Pérache. E. Fahy. Jeane Lyot De Gérado (*sic*). Élisabet Degérando. Esparron, vicaire [2]. »

Il est donc probable que Michel Perrache, ou bien travailla pour les Carmélites de Mâcon, avant l'entrée de sa fille en religion, ou bien fit, en 1750, don du bas-relief à la communauté.

Malheureusement il ne reste que peu de chose des nombreux travaux exécutés par Perrache dans sa ville natale. La plupart de ses œuvres avaient été commandées pour des églises et des chapelles qui ont disparu pendant la Révolution.

Cependant M. Vingtrinier, le savant conservateur de la Bibliothèque publique de Lyon, rapporte dans son *Petit Dictionnaire des illustrations lyonnaises* qu'il a sculpté, entre autres choses, un bas-relief représentant les douze apôtres au tombeau de la Vierge

du département de Saône-et-Loire, série L.) Elle mourut à Mâcon le 31 mars 1797. « Le onze germinal l'an cinq de la République française, une et indivisible, heure de dix du matin, en la maison commune de Mâcon, département de Saône-et-Loire, par-devant moi, Jean-François Dandelot, administrateur municipal et officier public, est comparue la citoyenne Benoîte Petit, veuve Ferret, revendeuse au faux bourg de la Barre, canton du Nord, assisté du citoyen Pierre Primet, cordonnier, rue Municipale, canton du Midi, tous deux majeurs, laquelle m'a déclarée que la citoyenne Jeanne Pérache, cy-devant carmélite en cette commune, âgée de soixante-neuf ans, est décédée hier à onze heures du soir, dans son domicile, faux bourg de la Barre, maison Rollet, où m'étant transporté et assuré du décès, j'en ai rédigé le présent acte, que j'ai signé avec la déclarante, et non le susdit Pierre Primet, pour ne le sçavoir, de ce enquis. PETIT-FERRET, DANDELOT aîné. » (Archives de la ville de Mâcon, série E.)

[1] Archives du département de Saône-et-Loire, série H.

[2] Archives de la ville de Lyon, série GG.

pour le chœur de la chapelle des pénitents du Confalon. Ce bas-relief se trouve aujourd'hui dans une des chapelles latérales de l'église Saint-Nizier. Or, il présente une analogie frappante avec celui de Mâcon : il est en marbre blanc et de pareille grandeur. Dans tous deux on remarque des qualités et des défauts semblables : même science de la composition pittoresque et mouvementée; même dessin facile, souvent incorrect; même absence de style; mêmes attitudes, mêmes airs de tête des personnages.

Enfin, nous avons, après mûr examen, acquis la conviction qu'ils étaient attribuables au même auteur, c'est-à-dire à Michel Perrache.

Heureux sommes-nous d'avoir pu appeler l'attention sur un artiste distingué, qui, après avoir joui à Lyon, pendant le siècle dernier, d'une réputation méritée, y est un peu oublié de nos jours, et d'avoir eu l'occasion de mettre en lumière une de ses œuvres, ignorée jusqu'ici, que la ville de Mâcon a la bonne fortune de posséder.

L. Lex et P. Martin,
Correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts à Mâcon.

X

CONSTRUCTIONS ROMANES

A L'ANCIENNE ABBAYE DE VAUCELLES (NORD)

(1175-1179.)

A proximité d'une ancienne chaussée romaine menant de Tournai à Saint-Quentin par Cambrai, à dix kilomètres sud de cette dernière ville, en un fief nommé Ligescourt, dans une vallée marécageuse arrosée par l'Escaut qui n'est encore qu'un modeste cours d'eau peu distant de sa source, sur sa rive droite, s'établissait, en 1131, une abbaye cistercienne.

Elle prenait le nom d'abbaye de Vaucelles, « abbaye de la vallée [1] ».

On en devait la fondation au châtelain ou vidame de Cambrai, Hugues d'Oisy, seigneur de Crèvecœur en Cambrésis.

Ce châtelain s'était jusque-là rendu redoutable à toute la contrée par ses méfaits. Amené à résipiscence « par la puissante parole de l'illustre abbé de Clairvaux » et par les sollicitations de sa propre femme, Heldiarde, Hugues promit de racheter ses crimes par l'édification en son fief d'un pieux asile dont l'église fut, comme toutes les églises cisterciennes, dédiée à la « bienheureuse Marie ».

Saint Bernard y amenait l'année suivante, le 1er août 1132, vingt moines et leur donnait pour premier abbé un Anglais, Radulphus ou Raoul [2].

L'abbaye prospéra rapidement; les constructions s'ajoutèrent aux constructions, non sans subir cependant différentes modifications successives.

Ce monastère devait être mêlé dans l'avenir à de grands événements de notre histoire [3].

Plusieurs fois la guerre le ravagea [4], mais sans le ruiner entièrement. Il resta debout jusqu'à l'époque où la Révolution sup-

[1] *Vallis cella.* L'étymologie de ce nom a été interprétée de diverses manières; celle-ci semble la plus rationnelle.

[2] *Cameracum Christianum*, p. 298; *Chronique de Vaucelles*, par les abbés : Moréno, 1673-1720; Beauvilain, 1721-1723, et Wartelle, 1723-1741. (Manuscrit de la collection de feu V. Delattre.)

[3] C'est à l'abbaye de Vaucelles que fut conclue, en 1556, la trêve de cinq ans entre l'Empire et la France, et que furent discutées deux ans après, en 1558, les conditions de la paix entre Henri II de France et Philippe II d'Espagne. (Carpentier, *Histoire de Cambrai*, partie I, p. 168, etc.)

[4] Au quinzième siècle, l'abbaye a beaucoup à souffrir des « écorcheurs »; le comte de Ligne « saccage l'église et la maison ». Puis ce sont les troupes de Charles, duc de Brabant, et les courses des soldats du roi d'Angleterre, Édouard IV, qui dévastent le monastère. (*Chronologie des abbés de Vaucelles, seigneurs et administrateurs du temporel de leur abbaye, avec les principaux événements arrivés dans la maison, constatée tant par les registres qui en contiennent les annales, que par les titres et papiers*, etc. — Manuscrit de la Bibliothèque de Cambrai, n° 1027, 1er vol.)

En 1536, les Bourguignons chassent les moines de l'abbaye. (*Cameracum Christianum*, p. 305.)

En 1539, les excès des gens de guerre obligent les religieux à se disperser.

En 1543, le duc d'Arschot pille la maison et l'église.

En 1581, le duc de Parme se retranche à Vaucelles avec une partie de ses

prima les établissements religieux, en passant son terrible niveau égalitaire sur toutes les conditions sociales.

De tous les bâtiments dont se composait l'abbaye il ne reste plus que la conciergerie ou porterie de l'entrée principale; le logement abbatial; des dépendances agricoles : ferme, métairie, moulins; une portion du mur d'enceinte et enfin un vaste édifice qu'on désigna longtemps improprement sous le nom de cloître.

La base de l'entrée principale de la porterie présente les caractères de l'art roman. L'étage élevé postérieurement au-dessus date de 1631. Le palais abbatial est de la seconde moitié du dix-huitième siècle, 1759-1780. Seuls, les restes du mur d'enceinte et le cloître appartiennent au douzième siècle.

C'est de ces derniers témoins d'un art dont la simplicité grandiose s'impose triplement à l'attention de l'historien, de l'archéologue et de l'artiste, que nous voudrions, à ce dernier titre, vous entretenir un instant, en joignant à quelques notes descriptives des croquis relevés, il y a de longues années, en 1858 et 1861, sur les restes mêmes que ces croquis reproduisent.

Le vieil édifice est assis en retour du palais de l'abbé, au couchant. C'est un vaste rectangle se dirigeant du nord-ouest au sud-ouest et mesurant 75 mètres de longueur sur une largeur de 22 mètres hors œuvre, et 70 mètres sur 17 à l'intérieur.

On y pénètre par une large porte charretière ouverte dans le mur du pignon, au nord-ouest, sous une grande baie. Les deux ont été percées lorsque l'on essaya, dans les premières années du siècle, de faire de ce bâtiment un établissement industriel.

Cette construction date de l'abbatiat du cinquième abbé, Aleaume, élu en 1166, mort en 1181. Il la commença neuf ans après son élection, en 1175, et la termina en quatre années, en édifiant enfin à l'extrémité sud-est, au bout de ce qui fut le chauffoir des moines, et sous leur dortoir, la salle capitulaire

troupes. (*Histoire générale de la guerre de Flandre*, par Gabriel Chapuis, p. 299.)

Le duc d'Anjou et d'Alençon succède au duc de Parme, avec 4,000 cavaliers et 12,000 fantassins. (Carpentier, *Histoire de Cambrai*, partie I, p. 184.)

Le prince de Hallier se disposant à assiéger le Catelet, en octobre 1638, pendant la guerre de Trente ans, et en mai 1645, le colonel Gassion, avec 8,000 chevaux, campent à l'abbaye.

Louis XIV y abrite la majeure partie de sa cavalerie, 1,400 chevaux, en 1677. (A. Durieux, *le Siège de Cambrai par Louis XIV*, p. 18.)

dont il sera question plus loin et où il fut lui-même enterré[1].

L'édifice était donc complet en 1179, année où les trois premiers abbés furent « béatifiés[2] ».

Le tout, avec l'étage qui le surmonte, — le dortoir, — est d'un aspect lourd et massif. Les murs, épais de plus de 2 mètres, en pierre calcaire du pays, sont maintenus par de larges contreforts nus, sans moulures, se terminant au sommet par un simple talus ou glacis. Ils sont au nombre de trente, dont quatre sur la face nord-ouest et vingt-six sur les latéraux. Au couchant ils se confondent, au pied, avec le nu du mur qui leur donne naissance seulement à l'étage où ce mur fait retraite.

Entre ces contreforts sont percées : au rez-de-chaussée une baie, deux à la partie haute. Les unes et les autres, sauf à la salle capitulaire, n'ont pas de moulures; on s'est borné presque partout à biseauter les arêtes du cadre.

A l'intérieur, le long vaisseau est divisé en trois nefs semblables, par deux rangs de colonnes trapues d'environ $0^m,85$ de diamètre, avec fût de 2 mètres et chapiteau de $0^m,95$. Le long des murs sont d'autres colonnes de mêmes dimensions et de même caractère, à demi engagées. Les bases rappellent partout la base attique : deux moulures à section courbe, séparées par une gorge et portant sur un socle carré. Des empâtements ou griffes, formés d'une feuille végétale, vont s'amortir aux angles du socle.

Sur les robustes chapiteaux portent directement les arcs et les retombées des voûtes d'arêtes qui les surmontent. Les doubleaux et les formerets sont tracés en ogive, les arcs diagonaux sont en cintres. Tous sont formés de fortes moulures sommaires; tores puissants géminés, flanqués d'un petit carré, cordons à coupe rectangulaire dont les angles ont été chanfreinés.

Cette vaste construction, encombrée dans sa première partie, quand nous l'avons visitée, de foin, de paille, de poutres et de débris divers, se trouve divisée par des refends dont plusieurs sont postérieurs aux grandes murailles; on rencontre d'abord sept travées qui ont formé à l'origine le chauffoir dont la cheminée a

[1] *Cameracum Christianum*, p. 299. — « Spiritualibus maxime, insudavit, temporalia tamen non negligens : calefactorium autem et dormitorium cum multis ædificavit. » (*Chronique de Vaucelles*, f°s 8 v° et 9 r°.)

[2] *Chronologie des abbés de Vaucelles*, f° 1.

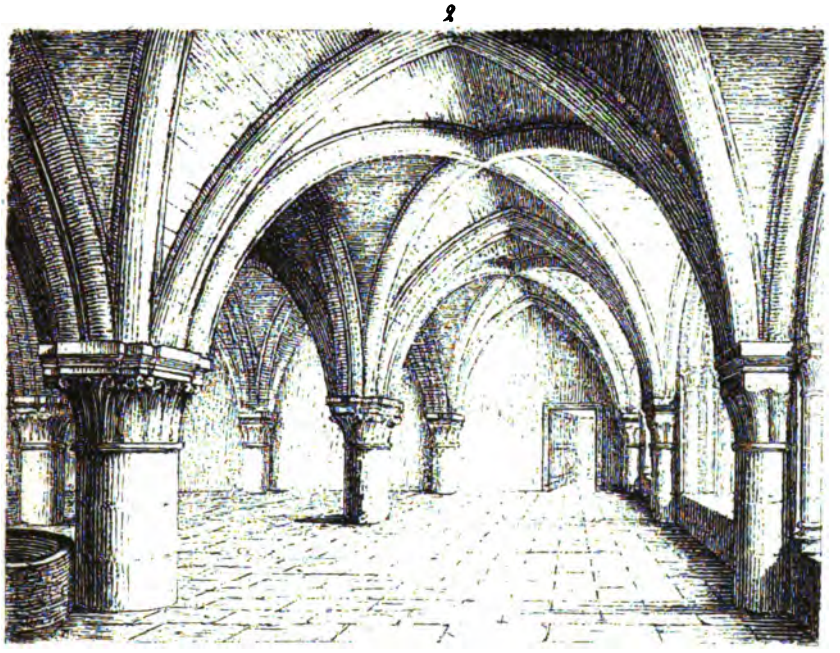


Planche VIII. Page 240

ABBAYE DE VAUCELLES (NORD)

SALLE CAPITULAIRE (INTÉRIEUR)

disparu. Sous la nef de gauche, à la troisième travée est un caveau rectangulaire bâti en pierre dure, sans ornements. La voûte est en plein cintre, mais à l'escalier d'accès à marches modernes, de briques, à peine assez large pour une seule personne, le plafond est ogival. Ce caveau, suivant certains archéologues, servait de salle des morts[1].

En 1190, on fermait la septième travée du chauffoir sur la largeur de deux nefs et demie, à gauche également, pour faire un bûcher[2]. On y voit deux demi-colonnettes accouplées qui datent de cette époque.

Suit une sorte de petit vestibule où l'on trouve sur le « tableau » séparant deux autres colonnettes aussi accouplées et engagées, le nom de « SYMON PETYT R. », avec le millésime 1553[3], date d'une restauration rendue nécessaire par les dégradations dont l'abbaye avait été victime lors des luttes entre François Ier et Charles-Quint. Notons en passant que l'on rencontre plus d'une fois ce nom de « Petit » parmi les anciens artistes cambrésiens[4].

Ce petit vestibule conduit à une partie de l'édifice de la profondeur de trois travées et où rien ne gêne plus l'œil. Nous en donnons une vue (pl. I), qui permet de se former une idée juste du style et des proportions, malgré un exhaussement du sol de 60 centimètres (un escalier de trois degrés) qui cache la base des colonnes, et les ruines d'un manège qu'on y installait en 1805,

[1] Une inscription en majuscules romanes gravée sur une pierre dure, de 1m,20 de largeur sur 0m,20 de profondeur, servant de linteau à la prise d'air extérieure de ce caveau, au levant, semble en indiquer l'usage. Cette inscription, dont les extrémités, commencement et fin, se trouvent engagées dans les murs de côté, a été ainsi restituée par M. Desjardins :

« PE]NSA QUALIS ERIS IBI TU QUANDO MORIE[RIS
« VEL] QUANTI FUERIS HIC AD CINEREM REDIE[RIS. »

[2] *Chronique de Vaucelles*, etc.

[3] Sous ce nom on lit ce mot : *fiduale* (?).

[4] En 1577, Antoine Petit construit la tour de l'église de Fontaine-au-Pire, près Cambrai. En 1602, Antoine Petit (est-ce le même?) répare les figures de l'horloge de l'église métropolitaine. En 1604, Luc Petit sculpte des « chandeliers et des croix de bois » pour la chapelle des Récollets de Cambrai. En 1621, Jacques Petit taille diverses épitaphes dans l'église métropolitaine. Le même fait, en 1659, les modèles des figures décoratives du feu d'artifice tiré (l'année suivante) à l'occasion de la paix des Pyrénées, entre la France et l'Espagne. (Voir A. DURIEUX, *les Artistes cambrésiens;* HOUDOY, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai.*)

alors que l'on tentait de faire de l'antique monument une fabrique industrielle [1]. C'est l'ancienne salle capitulaire dont le « mobilier » — c'est une naïveté de le dire — a complètement disparu.

Le chapitre est de plan carré, de 18 mètres de côté. Quatre colonnes isolées et le long des murs des colonnes engagées supportent les voûtes. Les entre-colonnements sont de 5 mètres et demi en tous sens. Les moulures des arcs ont comme précédemment une saillie très prononcée : deux tores séparés par un listel prismatique et flanqués d'un étroit carré pour les arcs doubleaux et les arcs formerets, un simple boudin accosté de même pour les arcs diagonaux.

Les chapiteaux des colonnes isolées ont des proportions semblables à celles des chapiteaux du chauffoir. Ils se composent d'un tailloir épais d'environ 25 centimètres, retraité carrément aux angles, avec bandeau, canal, baguette et plate-bande au-dessous. La corbeille, partant d'une forte astragale torique prise dans la même pierre, est décorée de feuilles se terminant sous le tailloir en volutes externes ou internes, sous lesquelles montent d'autres larges feuilles aiguës. Les colonnes engagées ont le même tailloir, mais sans retraite ou ressaut aux angles. Leur corbeille est formée d'énormes godrons se terminant en haut par une section verticale à contour inférieur semi-circulaire.

Cette salle est éclairée de chaque côté par trois baies. Celles de droite ont seules conservé leur aspect primitif. Ouvertes en plein cintre dans un mur épais de 2 mètres et demi, elles sont ornées dans l'ébrasement à l'intérieur et à l'extérieur de trois arcades retraitées en saillie et dont pour cette raison le diamètre diminue. Les archivoltes portent sur trois colonnettes semblables, comme le montre également notre croquis (pl. I).

Ces trois baies sont inégales. Celle du milieu, plus élevée sous clef, a de largeur $2^{m},10$, soit 1 mètre de moins que celles des côtés. Elle est ornée de deux tores ou boudins séparés par une arcature plate. Les arcades des extrémités, au contraire, sont composées de deux arcs méplats séparés par un tore. Les chapiteaux des petites colonnettes sont formés de feuilles recourbées sous le tailloir; les

[1] En 1805, on avait fait de l'étage un atelier où l'on filait la laine et le coton, où l'on tissait le mérinos et le calicot. On avait aussi tenté d'établir dans l'abbaye une fabrique de glaces. — Voir ci-contre, pl. IX.

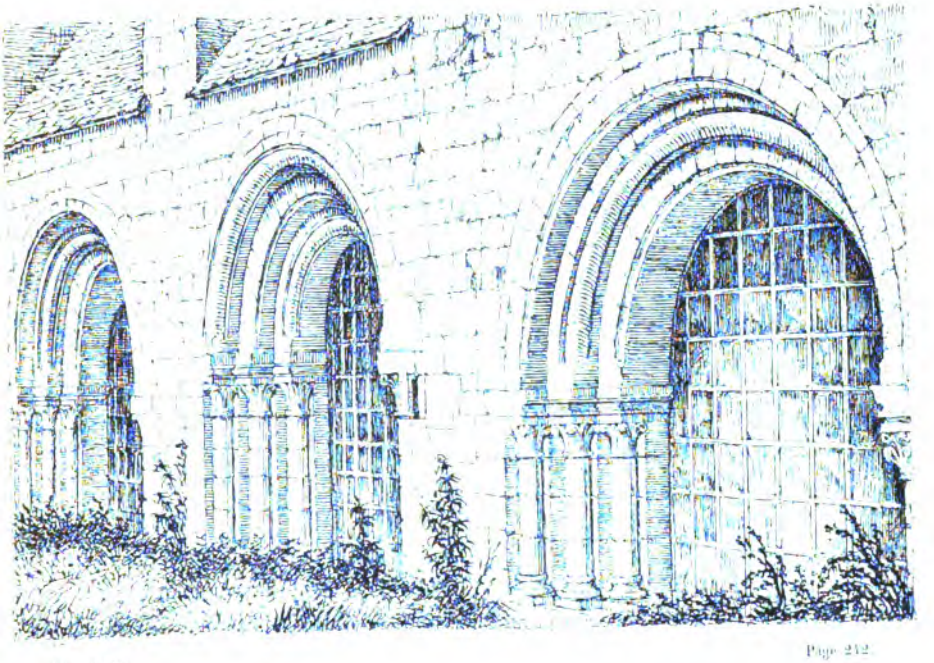


Planche IX.

Page 212.

ABBAYE DE VAUCELLES

SALLE CAPITULAIRE (EXTÉRIEUR)

bases, toutes les mêmes, sont semblables à celles des grandes colonnes, sauf les griffes.

Ces bases ne sont pas visibles à la baie médiane, celle-ci ayant servi d'abord de passage pour conduire à l'un des cloîtres; un escalier de cinq marches rachetait alors la différence de niveau entre le sol du chapitre et celui du dehors. Une allège a converti ce passage en fenêtre, en cachant la partie inférieure et la base des colonnes dès lors noyées dans la maçonnerie.

Il n'est pas nécessaire d'ajouter que les châssis vitrés qui ferment les arcades sont relativement peu anciens; ils ont été placés sous l'abbatiat de Pierre Ruffin (1759-1780).

Nous avons également dessiné l'aspect extérieur des trois ouvertures romanes, et indiqué avec soin l'appareil irrégulier du mur dans lequel elles sont percées (pl. II). Certains indices font croire qu'à l'un des trumeaux a été liée une petite muraille, perpendiculaire à la construction principale.

Au delà de la salle capitulaire, un large corridor formé par une travée ouverte aux deux extrémités permet de traverser le bâtiment de part en part. Sur ce corridor ouvrent deux salles carrées de même style que ce qui vient d'être décrit, mais où les arcs de la voûte portent dans les angles sur des corbeaux ou consoles. Ces chambres terminent le long quadrilatère. L'une d'elles communiquait directement avec l'ancienne église dont l'axe se tenait à 25 mètres et demi, en direction perpendiculaire, de l'angle rentrant liant ces dernières dépendances au mur du corridor transversal.

Les chroniques de l'abbaye indiquent que la sépulture des abbés se faisait le plus souvent dans l'édifice que nous venons de parcourir rapidement, et principalement dans le chapitre. On retrouve, en effet, encore en place, un peu partout dans le sol ou dressées le long des murailles, plusieurs dalles tumulaires entières ou en débris; mais les unes sont trop frustes, les autres relativement trop modernes pour être ici décrites[1].

L'étage élevé au-dessus de ces longues galeries, et qui fut autrefois le dortoir des religieux, a été complètement dénaturé, sous la

[1] Le *Cameracum Christianum* donne en notes, au bas des pages, plusieurs des inscriptions de ces pierres tumulaires, illisibles maintenant pour la plupart.

prélature de l'abbé Ruffin d'abord, puis postérieurement dans le but d'approprier cet étage à usage d'atelier [1].

Quel a été l'architecte, — le maître maçon, — à qui l'on doit l'ordonnance de ce respectable débris : nul ne le sait. Nous ferons toutefois remarquer après d'autres, d'ailleurs, que les chapiteaux godronnés surmontant toutes les colonnes engagées se rencontrent rarement en France, mais se retrouvent plus fréquemment en Angleterre ; or les trois premiers abbés de Vaucelles étaient Anglais, en pourrait-on conclure que c'est à un architecte, moine peut-être, leur compatriote, que l'on est redevable de ces constructions qui ont bravé les siècles [2].

Un autre reste, beaucoup moins important, d'architecture romane se voit (ou se voyait) encore à l'abbaye, sur le mur d'enceinte clôturant au sud-est ce que l'on nommait « les hauts jardins », le long d'un chemin qui conduit à la ferme de Montecouvez dépendant, ainsi que le monastère, du territoire de l'ancienne ville de Crèvecœur.

Sur ce mur, entre deux contreforts, le tout en ruine, est une arcade d'un beau caractère. Elle s'ouvrait autrefois sur un corps de bâtiment qui a disparu à la Révolution. Elle avait été aveuglée, et l'on n'y avait laissé qu'une étroite petite porte encore existante.

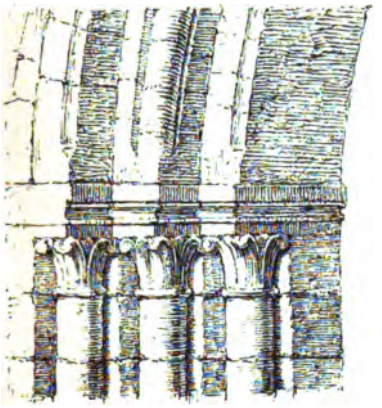
C'est sur l'ordre donné le 27 juillet 1752 par « Pierre Mayeur, abbé de Clairvaux au diocèse de Langres, l'un des quatre premiers Pères de l'Ordre de Cîteaux », venu alors à Vaucelles, que la modification s'accomplit par « la crainte d'un plus grand scandale », dit la « carte de visite » du révérendissime abbé [3]. L'expression

[1] Voir une note précédente. — Voir ci-contre, pl. X.

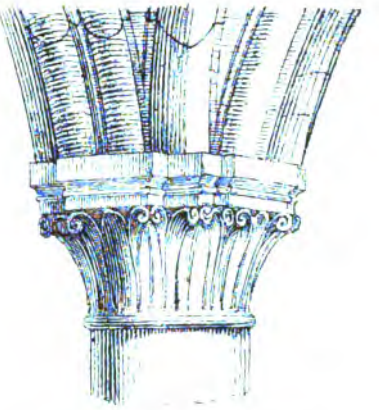
[2] Lorsqu'en 1733 l'abbé Wartelle résolut de faire reconstruire le quartier abbatial et diverses autres parties de l'abbaye, ce fut un de ses moines prêtres, habile architecte, qui dressa les plans de reconstruction. Ils ne furent pas exécutés.

[3] « Nous nous serions aussi apperçus avec peine que la régularité pouvoit souffrir un grand préjudice d'une porte de derrière pratiquée au mur de clôture dans le jardin de la communauté : la crainte d'un plus grand scandale nous oblige d'enjoindre à M. le R. abbé de la faire murer incessamment. » — « Copie de la carte de visite de monseigneur le Révérendissime abbé de Clairvaux en date du 27 juillet 1752, publiée le même jour au chapitre de Vaucelles par dom Grenet, secrétaire du dit seigneur abbé. » (Archives du département du Nord, fonds de l'abbaye de Vaucelles.)

Déjà l'abbé Caudron (1659-1673), — son épitaphe le dit, — avait dû rétablir la discipline, alors fort altérée. (*Cameracum Christianum*, p. 306, note 4.)



DÉTAIL DE LA PLANCHE VIII



DÉTAIL DE LA PLANCHE IX

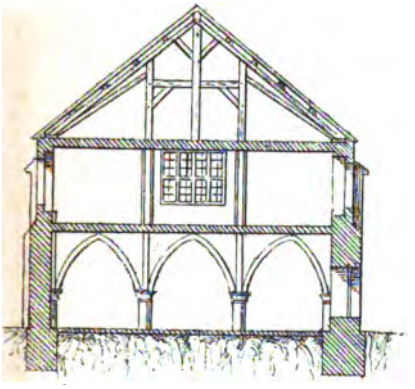


Planche X.

COUPE EN LARGE MONTRANT L'ÉTAT ACTUEL DE L'ÉTAGE

Page 244

FAÇADE

ABBAYE DE VAUCELLES

laisse facilement comprendre que le saint troupeau n'était pas toujours sans quelque brebis... douteuse.

A côté du contrefort de droite on remarque le pied-droit et les premiers voussoirs d'une seconde ouverture plus grande et ruinée. Ces ruines vont sans cesse s'amoindrissant; elles ont servi maintes fois de « carrière » aux habitants des environs, qui y trouvaient toutes taillées les pierres dont ils avaient besoin pour réparer leurs propres demeures.

Vers 1861, des fouilles étaient faites sur l'ordre des propriétaires de l'abbaye, en vue de rechercher les trésors que la tradition locale prétendait avoir été cachés par les religieux dans le sol de leur église, lors de leur départ forcé. Ces fouilles faisaient retrouver les traces de la seconde église.

Une première avait été élevée de 1140 à 1149, sous le règne du premier abbé, et consacrée le 26 mai de cette dernière année [1]. Quarante ans plus tard, comme elle menaçait ruine, on commençait sur le même emplacement la construction d'un nouveau temple [2]. On lui donnait de très grandes proportions — 400 pieds de longueur, dit le chanoine de Carondelet [3]; — proportions rendues nécessaires par le chiffre élevé de la population monastique, alors de cent onze religieux et de cent quatre-vingts convers [4]. Cette église, où l'on disait la messe en 1216, était consacrée en 1235 [5].

Elle offrait cette particularité rare que, contrairement aux lois religieuses et aux usages alors suivis, elle n'était pas « orientée »;

[1] Par Samson de Mauvoisin, archevêque de Reims et métropolitain. (CARPENTIER, *Histoire de Cambrai*, partie I, p. 498; *Cameracum Christianum*, p. 298.)

[2] Sous l'abbé Godescale, VIe abbé. (*Cameracum Christianum*, p. 299; *Chronologie des abbés de Vaucelles*, f° 1.)

[3] *Mémoires historiques et chronologiques sur l'église et diocèse de Cambrai*, par le chanoine Albert-Charles DE CARONDELET. (Bibliothèque communale, manuscrit n° 1133 *bis*.)

L'église avait une longueur totale de 130 mètres sur une largeur de 60 mètres au transept.

[4] *Chronologie des abbés de Vaucelles*. En 1160, dit la *Chronique de Vaucelles*, il y avait 110 religieux et 130 convers; en 1238, les chiffres indiqués par la *Chronologie des abbés;* en 1252, on comptait 140 prêtres et 300 convers; en 1790, l'abbaye ne comptait plus que 32 religieux.

[5] Le 19 octobre, par Henri de Dreux, archevêque de Reims. (*Cameracum Christianum*, p. 300.)

Le peu de ressources et les guerres furent les causes de cette lenteur dans la construction.

son axe était exactement dirigé du nord-est au sud-ouest[1], disposition rendue obligatoire par la configuration de la colline sur laquelle elle était bâtie. Villard de Honnecourt, de concert avec son ami Pierre de Corbie, en avait tracé le plan. Du moins dans l'« album » du savant architecte que MM. Lassus et Darcel ont publié en 1858, voit-on figuré sur la planche 32e (17e feuillet) « le plan du chevet de la bienheureuse Marie de Vaucelles, église de l'Ordre de Cîteaux ».

En réduisant ce plan à l'échelle que nous avions adoptée pour relever les traces de construction retrouvées, et en le superposant à notre relevé, nous avons obtenu une coïncidence parfaite. D'autres parties de mur nous ont également permis de déterminer les dimensions principales de l'église[2].

Depuis, de nouvelles fouilles, aussitôt interrompues, ont amené au jour des débris de dalles de marbre noir et blanc, provenant du pavé de l'église et du chœur.

Ici s'arrêtent nos documents.

Si nous avions eu à parler des contemporains des œuvres de pierre que nous venons d'essayer de faire connaître, nous n'aurions eu garde d'oublier l'auteur de *Robin et Marion*, et de mainte autre pièce de « gai savoir » qui l'ont placé parmi les trouvères de notre flegmatique région. Nous aurions nommé cet esprit inquiet et vagabond : Adam de la Halle dit « le Bossu », moine poète, d'origine arrageoise, élevé à Vaucelles où, après s'être marié et avoir fui la vie conjugale, il revint chercher un instant la paix dans le pieux asile en disant :

« Seigneur, savez pourquoi j'ai mon habit cangiet,
« J'ai esté avoec feme, or revois au clergiet[3]. »

L'abbaye de Vaucelles portait pour armoiries : *d'argent semé de billettes de gueules, au lion de même.*

A. Durieux,
Secrétaire de la Société d'Émulation,
Membre non résident du Comité des
Sociétés des Beaux-Arts, à Cambrai.

[1] L'axe de l'église formait, avec la direction nord, un angle de 46 degrés.
[2] Voir une note ci-dessus.
[3] Voir, sur ce personnage, *les Trouvères cambrésiens*, par Arthur Dinaux.

XI

DES ADJUDICATIONS AU RABAIS

D'OUVRAGES DE SCULPTURE ET DE PEINTURE POUR LES VAISSEAUX DE L'ÉTAT

(1670-1804.)

Nous croyons sans précédents ce fait de la mise en adjudication au rabais d'ouvrages de sculpture et de peinture, lors même que ces ouvrages n'étaient que décoratifs, c'est-à-dire n'appartenaient pas à l'Art pur; et nous sommes surpris que ce mode d'entreprise à la suite de rabais ait pu avoir, au port de Toulon, une durée non interrompue de près d'un siècle et demi; car, d'après certains résultats connus, il est plus que probable que les artistes entrepreneurs ont dû, bien des fois et pour diverses causes, non seulement être trompés dans leurs espérances de gain, mais encore tomber dans des mécomptes ruineux. Heureusement que la communauté de Toulon, malgré l'exemple donné pendant un si long temps par la marine, n'a jamais, à quelques rares exceptions près, fait appel à ce genre de concurrence; et c'est à cette sage prévoyance qu'elle doit de posséder des ouvrages de premier mérite, tels que les *Cariatides* de Pierre Puget, les *Anges thuriféraires* de son élève Christophe Veyrier, sans parler de ceux, également remarquables par le fini, qui ont disparu.

On trouve dans les *Nouvelles Archives de l'Art français* (t. IV, p. 269) qu'un « projet de tarif pour régler le prix des tableaux relativement à leur grandeur » fut présenté, vers 1770, à M. le marquis de Marigny, directeur et ordonnateur général des bâtiments du Roi, des Beaux-Arts et Académies royales. On ne dit pas si ce règlement, qui renferme une foule d'observations et de clauses pour rendre ce tarif équitable en toutes circonstances, fut approuvé par M. de Marigny. Suivant nous, il ne dut pas l'être en prévision

des difficultés que son application aurait rencontrées, et, aussi, par crainte de conséquences nuisibles à l'Art.

Il est vrai qu'il existe de nos jours, comme il en a existé dans les temps passés, des tarifs pour la main-d'œuvre de certaines petites pièces de sculpture destinées à orner des meubles d'industrie courante, et que les prix contenus dans ces bordereaux sont, généralement, peu rémunérateurs pour les ouvriers d'Art qui se livrent à ce genre de travail. Mais, dans ce cas, c'est, en connaissance de cause, à prendre ou à laisser, tandis que dans les adjudications au rabais d'ouvrages complexes ou qui exigent une grande attention, quelles que soient la clarté du devis et la bonté du modèle adopté, nul n'est certain de ne pas commettre des erreurs d'estimation, ni, ce qui est peut-être pire, de pouvoir s'arrêter à temps, de ne pas se laisser emporter follement, dans le feu des enchères à rabais. Il est encore vrai que l'État et la Ville de Paris tarifent, pour ainsi dire, certains ouvrages d'Art, mais, ordinairement, ils le font, comme autrefois la marine, en dehors des adjudications au rabais, avec équité, et, même, en faisant parfois verser la mesure, de manière à accorder une juste compensation aux artistes qui en sont chargés.

Pour terminer notre exorde, nous disons qu'il sera toujours très difficile de tarifer l'Art véritable, et qu'on ne verra plus revenir les adjudications au rabais, en matière de peinture et de sculpture.

Dans le second quart du dix-septième siècle, outre les travaux d'Art exécutés en régie dans les ateliers du port, c'est-à-dire par des artistes à gages ou à la journée de l'État, des ouvrages de peinture et de sculpture pour les vaisseaux et les galères étaient en même temps donnés à prix fait. Dans ce dernier cas, les maîtres sculpteurs et les maîtres peintres de Toulon et des villes voisines présentaient des dessins ou modèles accompagnés de devis; et une Commission, ordinairement présidée par le commandant de la marine, après avoir examiné les différents projets et devis présentés, passait marché, devant notaire, à l'artiste auteur du projet adopté.

Le plus ancien marché à forfait, à l'amiable, connu, est celui des sculptures, riches pour ce temps surtout, de la galère *la Réale*,

en construction au port de Toulon en 1628[1], année où ce marché fut passé à Antoine Garcin, « maître ouvrier en sculpture », capitaine de quartier, au prix de 2,000 livres, dans la maison et en présence de M. Pol-Albert de Forbin, commandant des galères de France. Entre 1640 et 1650, la décoration sculpturale des vaisseaux *la Reine* et *le Brézé*, confiée à des artistes de mérite, fut également donnée à prix fait; ce qui n'eut pas lieu pour la *Thérèse* et le *Saint-Philippe*, dont l'ornementation fut exécutée en régie, et cela au grand regret de l'intendant de la marine. En effet, le 4 août 1665, d'Infreville[2] écrivait à Colbert, au sujet des ornements de la *Thérèse*[3] : « J'aurais bien voulu faire travailler à prix-fait à la sculpture et à la peinture de ce vaisseau, car c'est une dépense très grande quand on y travaille à journée, et que l'on fournit les peintures, l'or et les dorures (*sic*). Peintures et sculptures du *Saint-Philippe* reviennent à plus de 20,000 livres. M. de La Guette m'a laissé un nommé la Rose, peintre, qui en a conduit l'ouvrage, pour le régler de ses salaires. Je ne say comment j'en sortirai. »

En 1667, on mit au concours, pour être donnée à l'entreprise à prix fait, la décoration du vaisseau de premier rang *le Royal-Louis*. Les devis de la main-d'œuvre de la sculpture présentés par les sculpteurs N. Levray, R. Langueneux, et le peintre De la Rose, seuls concurrents, s'élevèrent à 13,800, 14,000 et 21,300 livres[4]. Mais aucune suite n'ayant été donnée aux projets dessinés par ces trois maîtres, parce que les motifs décoratifs choisis par eux ne répondaient pas aux vues de Colbert, et de nouveaux modèles faits par le peintre Charles Le Brun ayant été envoyés de Paris par ce ministre, l'intendant de la marine se vit dans l'obligation, par suite du retard causé par la préparation de ces nouveaux modèles, de faire exécuter les décorations du *Royal-Louis* par des sculpteurs

[1] Minutes de Me Bosquet (1628, p. 18), déposées chez Me Gence, notaire, successeur de Me Fournier. — Voir l'extrait de ce marché dans le *Bulletin des réunions des Sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne*, année 1884, p. 339.

[2] D'Infreville avait succédé, en 1665, à l'intendant de La Guette.

[3] *Anciennes Archives de l'Art français*, t. III, p. 232.

[4] Dans un état dressé, le 4 novembre 1667, par le peintre De la Rose, on trouve que pour la main-d'œuvre de toute la décoration de ce vaisseau (peinture, sculpture et dorure), le devis de Levray s'élevait à 25,800 livres; celui de Langueneux à 25,000; celui de De la Rose à 37,060, sommes énormes pour l'époque. (*Anciennes Archives de l'Art français*, t. III, p. 233.)

enrôlés, les uns comme gagistes, c'est-à-dire à appointements fixes, les autres comme journaliers de l'État.

Les travaux de sculpture avaient, en cette année 1667, pris une importance telle, que les quarante sculpteurs, environ, présents dans l'arsenal ne suffirent plus; et comme il était difficile d'en recruter de nouveaux, François Girardon, qui était venu à Toulon pour diriger ces travaux, au moment de quitter cette ville pour se rendre en Italie, promit à l'intendant de lui envoyer des sculpteurs et des peintres, « s'il s'en rencontrait dans les villes où il devait passer[1] ». Ce qui, encore, retardait les travaux d'Art, c'est que parmi les quarante sculpteurs de l'arsenal, outre ceux qui, semble-t-il, profitèrent de la situation pour exiger de plus forts salaires, il s'en trouva qui remplirent mal la journée, perdant, parfois, leur temps à se jalouser et se quereller, au point de se menacer, et même d'en venir aux coups; en sorte que la main-d'œuvre seule occasionnait des dépenses excessives. C'est à ce moment que l'intendant d'Infreville écrivait à Colbert : « J'ai pris la liberté de vous mander les peynes qu'il y a à gouverner des sculpteurs, des peintres et des fondeurs. J'ai plus à faire à ces sortes de gens qu'à tout le reste du parc (arsenal). Le sieur Turreau a ce malheur qu'il ne peut assujétir personne à travailler avec lui. Je fais mon possible pour les y assujétir (les sculpteurs) et le faire changer d'humeur. »

Las de cet état de choses, et se rappelant les sommes exorbitantes qu'avaient coûté à l'État la peinture et la sculpture des vaisseaux *le Saint-Philippe* et *la Thérèse*, auxquels on avait travaillé à la journée, l'intendant d'Infreville résolut, pour remédier à l'excès de dépenses occasionné par le travail à gages et à la journée, d'abandonner totalement le système de la régie pour revenir à celui de l'entreprise à prix fait. C'est ce que nous apprend

[1] Girardon, commissionné pour venir à Toulon et y diriger l'exécution des décorations d'après les dessins de Le Brun, arriva dans cette ville en juillet 1667, et s'en retourna peu après à Paris. Il y revint le 27 mars 1668, et en repartit, pour se rendre en Italie, l'avant-dernier dimanche de décembre de la même année.

Dans la longue liste des sculpteurs et des peintres qui ont travaillé pour la marine, nous ne relevons que les noms étrangers suivants : Raymond Langueneux, Flamand, sculpteur à Toulon dès 1661; Louis et Jean Vanloo, nés en Hollande, peintres à Toulon à partir de 1682; Pierre, Ignace et Gaëtan Vermelle, Italiens, le dernier né à Messine, peintres dans la première de ces deux villes en 1686; Bertolusso, né à Gênes, sculpteur et marié à Toulon en 1743.

la correspondance de ce chef supérieur de la marine; dans une première lettre en date du 30 juillet 1669, il fait parvenir au sculpteur Girardon le marché à forfait qu'il doit conclure pour les sculptures restant à faire du *Royal-Louis,* en le priant de lui dire si les prix en sont raisonnables; et il avise en même temps Colbert, à qui son fils a envoyé une copie de ce marché, de sa démarche auprès de Girardon[1]. Dans une seconde lettre au ministre, portant la date du 8 septembre de la même année, il dit : « Je me trouve si embarrassé des sculpteurs à gages et à la journée que je me résous à *abaisser* la sculpture à prix-fait[2]. » Enfin, dans une troisième missive du 29 octobre suivant, il apprend à Colbert que « la poupe du *Dauphin-Royal* (autre vaisseau de premier rang) s'exécute à prix-fait, et que l'*Isle de France* et le *Pâris,* dont les dessins sont de Puget, ont aussi été pris à prix-fait[3] ». On alla bien plus loin; l'année d'après (1670)[4], à la suite, sans doute, de l'arrêté ministériel du 2 octobre 1669[5], prescrivant que la fourniture des vivres de la marine serait dorénavant mise en adjudication au rabais, les travaux de sculpture et de peinture furent soumis au même mode d'adjudication, mode qui a prévalu jusqu'au commencement de notre siècle[6]. Vers le milieu du dix-huitième siècle, des propositions pour mettre en régie la peinture avaient été faites par les intendants Mython et Hurson, mais ces propositions furent rejetées par le ministre, qui voulut maintenir l'entreprise[7].

[1] *Anciennes Archives de l'Art français,* t. III, p. 260.

[2] *Ibid.*, p. 263.

[3] *Ibid.*, p. 270.

La superbe décoration du *Monarque,* vaisseau de quatre-vingt-six canons construit en 1669, dut également être donnée à prix fait. Les dessins étaient de Puget.

[4] Le 10 avril 1670, Mattarel succéda, comme intendant, à d'Infreville.

[5] Voir Brun, ancien commissaire général de la marine, *Documents sur la marine de Toulon,* p. 51.

[6] Adjudications de travaux de sculpture, années 1670, 1671, 1672. (Minutes citées de Me Gence.) — Voir *Bulletin des réunions*, etc., ouvrage cité, année 1884, p. 242-343; voir aussi à la fin de ce mémoire, Procès-verbal d'adjudication.

[7] Voir Brun, *Notice sur la sculpture navale,* p. 152.

F. Doumet, qui abandonna, en 1793, l'atelier de peinture du port dirigé par son père, dit dans une lettre en ma possession : « ...De plus, j'ai aidé mon père à faire des capitaux, parce qu'on avait mis les ouvrages de peinture de l'Arsenal à l'entreprise. » Il semble, d'après ces paroles, que pour la peinture on était revenu

A partir du jour où les travaux d'Art pour la marine furent mis en adjucation au rabais, plus que jamais on donna de la publicité à ces travaux. Les devis et les conditions d'adjudication publiés, outre ceux de la ville, des maîtres sculpteurs et des maîtres peintres, quelquefois en grand nombre, accouraient des localités plus ou moins éloignées, et, après avoir examiné les modèles exécutés par les maîtres entretenus de l'arsenal, modèles auxquels ils devaient se conformer en tous points, ou avoir vu agréer ceux faits par eux-mêmes, remettaient leurs soumissions cachetées au chef d'administration; puis, au jour dit, se présentaient devant une Commission ou Conseil, ordinairement présidé par la première autorité maritime. Dans cette réunion, après l'ouverture des plis cachetés, le marché était passé à celui des entrepreneurs qui avait fait le rabais le plus fort[1]. Il semble que, parfois, l'adjudication n'avait pas lieu sur soumission cachetée; il suffisait que chaque concurrent inscrivît sur un registre *ad hoc* le chiffre de son offre et qu'il signât. Ainsi, nous trouvons dans un rapport d'adjudication en date du 26 novembre 1684 : « Le sieur Harmitton (ou Charmeton) offre de faire les ouvrages cy-dessus, aux conditions mentionnées, moyennant la somme de deux cents livres et a signé : Vanloo, 150 liv.; Harmitton, 130 liv.; L. Herpin, 120 liv.; Harmitton, 110 liv.; Louis Vanloo, 105 liv.

« Personne n'ayant voulu mettre au rabais sur les offres dudit sieur Vanloo, nous lui avons adjugé les ouvrages de peinture, spécifiés au précédent devis, à la somme de cent cinq francs.

« Toulon, le xx6 novembre 1684, signé : De Vauvré, intendant; de Maucler, commissaire du Roy, controlleur général de la marine au département de Toulon[2]. »

Lorsqu'il s'agissait d'un ouvrage peu important, le plus souvent on traitait de gré à gré, à l'amiable; mais il s'ensuivait toujours un acte notarié.

Quand les travaux abondaient, il arrivait qu'un seul soumissionnaire se présentait pour une entreprise, ce qui, sauf erreur de sa

à l'entreprise à prix fait, en traitant de gré à gré; mode d'entreprise ordinairement avantageux pour les artistes.

[1] Voir plus loin, *Conditions d'adjudication*, articles 7 et 8; et, dans le Devis de la main-d'œuvre, *Sculpture des modèles*.

[2] Archives de l'arsenal de Toulon, Registre des dépenses de 1884.

part dans l'évaluation de la main-d'œuvre, pouvait lui assurer des bénéfices. Au contraire, dans les moments où la rareté des travaux se faisait sentir, les rabais étaient quelquefois si forts, par suite de la concurrence, que ces travaux descendaient à des prix vils; on a vu des ouvrages de sculpture ou de peinture adjugés, à un premier ou deuxième tour de rabais, à un prix de beaucoup inférieur à celui de base ou de première offre faite par un des concurrents. A la suite de l'adjudication qui eut lieu le 20 juillet 1687, un important travail de peinture pour la Maison-Royale (bâtiment de l'intendance maritime) fut adjugé à Jean Vanloo pour la faible somme de 200 ", alors que, en 1684, s'étant trouvé seul concurrent, le même artiste avait obtenu, au prix de 1,350 ", l'exécution de peintures de moindre importance, pour le vaisseau *l'Ardent*. Mais le rabais le plus surprenant est celui qui fut fait, dans l'adjudication du 3 août 1689, sur les ouvrages de sculpture qui ornent la porte monumentale de l'hôpital de la marine, dont les modèles étaient de Langueneux; après avoir été soumissionnés à 800 ", ils furent adjugés, de rabais en rabais, au prix de 130 "! au sculpteur toulonnais Pierre Tombarelli[1]. Nous pourrions citer d'autres exemples de rabais considérables, qui, quelquefois, durent ruiner les artistes adjudicataires.

Longtemps, les maîtres entretenus par l'État purent prendre part aux adjudications de décorations navales, mais ce privilège leur fut retiré en 1785; et, comme à ce moment les travaux d'Art pour les vaisseaux n'avaient plus l'importance d'autrefois, on décida, en même temps, que tous ceux de l'année seraient adjugés à un seul et même entrepreneur. C'est ainsi que nous trouvons dans le procès-verbal de l'adjudication faite le 8 septembre 1804, le seul de cette époque qui soit tombé sous notre main, que Marcelin Duthoit fut déclaré adjudicataire des ouvrages à exécuter dans l'atelier de sculpture du port, « pendant l'année 1805 », pour avoir fait un rabais de *deux pour cent* sur les prix de base contenus dans le devis ou bordereau qui lui avait été remis, son seul con-

[1] Les sculptures de la porte en bois de cette entrée furent payées au sculpteur Imbert après le « toisé » de l'architecte Gombert, visé par l'ingénieur Niquet. Le modèle des ornements était de C. Dubreuil. Le marché avait été passé devant notaire. (Registre des dépenses de 1689.)

current, Pierre Tanneron, n'ayant fait que celui de *un pour cent.*

Bien que le devis de la main-d'œuvre pour les ouvrages neufs et ceux à réparer, dont nous donnons plus loin un extrait, ne remonte, peut-être, qu'au moment où il fut décidé qu'un seul entrepreneur ferait les travaux de toute une année, nous supposons qu'il ne diffère des devis qui l'ont précédé que par les prix de base, qui, en raison de la plus grande valeur de l'argent aux époques où ces mêmes devis furent établis, ont dû être moins élevés. Quant aux conditions d'adjudication, la différence n'a pas dû être grande entre les anciennes et celles plus récentes qui suivent le bordereau des prix ou devis de la main-d'œuvre dont nous venons de parler.

Toulon, le 16 mars 1891.

Ch. Ginoux,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Toulon.

DOCUMENTS

I

PRIX-FAIT DES ORNEMENTS DE LA POUPE OU ARRIÈRE D'UNE GALÈRE ROYALE.

« Aujourd'huy, 5 janvier 1628, au règne de nostre sire Louys tréziesme de ce nom, par la grâce de Dieu, roy de France et de Navarre, par devant moy, notaire royal de Thollon, establi en personne, M. Pol-Albert de Forbin, chevalier de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, commandant les galères de France, en l'absence de monseigneur de Gondy, général des galères; lequel a bailhé à prix-fait à capitaine Anthoine Garcin, maître ouvrier aux œuvres ci-dessous exprimées, de la ville de Marseille, pour faire la poupe de la galère royale neuve qu'on a entrepris construire nouvellement audit Tholon, suivant le dessaing que le dit Garcin a fait sur un papier par luy présentement exhibé audit sieur commandant et par ledit Garcin retiré.

« Premièrement. Ledit Garcin fera les deux grandes figures nommées géants ou hercules, pour le soustien du lancement de la poupe; fera le dragan; fera les deux pieds d'estra (pieds-droits), tous les coustés de la poupe, à savoir : troues, niches avec les quatre monarches dedans; fera le porte-fanal avec les trois fanals; les deux tenalhes, la flèche, la grande jallougie (balustrade), avec son couronnement; fera la petite jallougie de la tymonerie; fera la traverse d'un bandin à l'autre, proche la petite

tenalhe, et la jallougie au-dessoubs de ladite traverse, qui est au fond de la poupe; fera les trois escussons du Roy, deux de mondit seigneur le général des galères (M. de Gondy); fera les grands bandins et bandinets embellis et enrichis dedans et dehors; les consoles devant les géants, et généralement tout ce quy se voit audit dessaing, et mesme les deux grands panneaux et le revers (côtés) de poupe qui paraît vide, où il promet faire des batailles, ou autres pièces les plus belles et les plus riches qu'on avisera faire... Lequel prix-fait est accordé moyennant le prix et somme de deux mille livres.

« Acte fait et passé à Thollon, au logis du sieur commandant de Forbin, présent Frère Fillandre de Vincheguerre, chevalier de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, de Jehan Roumieux, sous-escrivan sur ladite galère, et de moi Jacques Bosquet, notaire[1]. »

II

ADJUDICATIONS DE TRAVAUX DE SCULPTURE, ARCHITECTURE ET MENUISERIE, POUR LES VAISSEAUX DE L'ÉTAT.

« Le 15 octobre 1670, messire Mattarel, intendant général des armées navales, adjuge à Gabriel Levray et Jean Bouché le travail et les ornements de sculpture, architecture et menuiserie à exécuter au vaisseau du Roi *la Madame,* conformément au modèle et devis dressés par le sieur Puget, maître architecte et sculpteur entretenu de la marine. »

« Le 7 novembre, adjudication en faveur de Joseph Labé, maître sculpteur de la Ciotat, qui a promis de faire tout le travail de sculpture, architecture et menuiserie, qui est à faire au vaisseau nommé *le Sceptre,* suivant qu'il est montré par le modèle et devis du sieur Puget. »

« Le 10 novembre, adjudication en faveur de Louis et Joseph Veirier frères, maîtres sculpteurs du lieu de Trets, des travaux de sculpture, architecture et menuiserie du vaisseau nommé *la Bouffonne,* suivant le dessin qui a été fait par le sieur Puget. »

« Le 12 novembre, adjudication en faveur de Nicolas Levray, maître sculpteur de Tolon, des travaux d'architecture, sculpture et menuiserie à faire au vaisseau *la Trompeuse,* suivant le dessin que Puget en a dressé. »

« Le 9 mars 1671, adjudication en faveur de Guillaume et Raymond Gays, père et fils, et André Peillon, maîtres sculpteurs, des travaux de

[1] Minutes de Me Bosquet (1628, f° 18), déposées chez Me Gence, notaire, successeur de Me Fournier.

sculpture, menuiserie et architecture à faire au vaisseau *le Fougueux*, conformément au modèle et devis qui en a été dressé par le sieur Pujet, maître sculpteur entretenu de la marine. »

« Le 10 septembre, adjudication en faveur de Henry Charbonnier, maître sculpteur, résidant à Tolon, des travaux de sculpture, architecture et menuiserie du vaisseau *le Henry*, conformément au modèle dressé par le sieur Pujet. »

« Le 16 janvier 1672, adjudication en faveur de Denis Payen et Antoine Hérault, maîtres sculpteurs de Tolon, des travaux de sculpture, architecture et menuiserie à faire au vaisseau *le Parfait*, conformément au modèle dressé par le sieur Puget [1]. »

III

DEVIS ET MARCHÉ DE PEINTURE.

« 23 novembre 1684. Devis de la peinture à faire à la maison royalle du second estage (*sic*).

« Les deux petites chambres du second estage sont à demy peintes à la détrempe qu'il faut achever suivant les mêmes peintures et retoucher; on fera le plus... (illisible) la frise qu'il faut faire et la plus grande chambre sera peinte sur des toilles préparées à la détrempe contenant en tout treize toises, et d'hauteur vingt-trois pouces; les peintres et adjudicataires desdites peintures fourniront les couleurs et tout ce qu'il sera nécessaire pour les susdits ouvrages et suivant les dessaints qu'il leur sera donné par le sieur De la Rose, les échafauds seront fournis aux adjudicataires par le Roy.

« Le sieur Harmitton (Charmeton?) offre de faire les ouvrages cy-dessus aux conditions mentionnées moyennant la somme de deux cents livres et a *signé :* Vanloo, 150 liv.; Harmitton, 130 liv.; L. Herpin, 120 liv.; Harmitton, 110 liv.; Louis Vanloo, 105 liv.

« Personne n'ayant voulu mettre au rabais sur les offres du dit sieur Vanloo, nous lui avons adjugé les ouvrages de peinture spécifiés au précédent devis à la somme de cent cinq francs.

« Toulon, le xx6 9bre 1684, *signé :* De Vauvré, intendant; De Maucler, commissaire du Roy, controlleur général de la marine au département de Toulon [2]. »

[1] Minutes de Me Gabriel Renoux, années 1670, 1671, 1672, déposées chez Me Gence, notaire, successeur de Me Fournier, et compulsées par O. Teissier.

[2] Archives de l'arsenal, Registre des dépenses de marine faites au port de Toulon en 1684.

IV

ADJUDICATION DU 30 FRUCTIDOR AN XIII (17 SEPTEMBRE 1804)[1].

MARINE

Port de Toulon. — VIe arrondissement.

DEVIS DE LA MAIN-D'OEUVRE POUR LES OUVRAGES DE SCULPTURE DES VAISSEAUX ET AUTRES BATIMENTS DE L'ÉTAT.

	VAISSEAUX DE			FRÉGATES PORTANT DE			CORVETTES	BRICKS
	110[2]	80	74	24	18	12		
	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.
Partie de l'arrière.								
Un tableau représentant une figure avec ses attributs	360	104	96	84	72	72	69	48
Un tableau de trophée militaire	104	96	88	76	64	64	59	41
Un tableau aux armes de l'Etat	96	88	80	69	59	59	56	39
Un tableau en ornemens	88	88	80	69	59	59	56	39
Une moulure sculptée et une agrafe sur le milieu, qui termine l'arrière	40	37	37	28	19	19	19	13
Une moulure unie, avec une palmette, *idem* sur le milieu	32	24	16	12	10	9	6	6
Une moulure unie	14	14	14	13	12	12	12	8[3]
Un montant de trophée militaire, entouré d'une draperie	80	72	64	52	40	40	40	28
Un montant en ornement, entouré d'une guirlande de fleurs	72	72	72	56	40	40	36	25
Un montant décoré d'un palmier et entouré d'un ruban	72	64	64	50	37	37	34	24
Un montant avec une grande volute sur le haut, entouré de feuilles d'acanthe	64	61	56	47	39	39	32	22

[1] Le document original, imprimé, est en notre possession

[2] Cent dix canons, etc., etc.

[3] Les prix contenus dans les devis ou bordereaux antérieurs ont dû différer d'une manière proportionnelle à la plus grande valeur de l'argent à l'époque à laquelle ils ont été établis.

	VAISSEAUX DE			FRÉGATES PORTANT DE			CORVETTES	BRICKS
	110	80	74	24	18	12		
	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.
Un pilastre, son chapiteau, guirlandes en fleurs et en ornemens cannelés.....	10	8	8	7	6	6	6	4
Un pilastre, son chapiteau et cannelure....	6	5	5	4	4	4	4	3
Un pilastre, son chapiteau, guirlandes en lauriers et cannelures.	8	7	7	6	5	5	5	3 50
Un balustre de la galerie, sculpté à quatre faces, avec une guirlande en fleurs.....	9	8	8					
Un balustre *idem*, avec guirlandes de feuilles d'acanthe.....	6	5	5					
Un balustre ordinaire...	6	5	5					
Moulures au-dessus de la galerie.....	7	6	6					
Un cartouche portant le nom du vaisseau, décoré d'une tête de guerrier, avec ornemens entrelassés de lauriers.....	80	72	72	64	56	56	53	37
Un cartouche en ornemens, décoré de guirlandes de fleurs	72	72	64	59	54	54	48	34
Un cartouche en ornemens, décoré de feuilles d'acanthe.....	72	64	64	56	48	48	48	34
Une moulure au-dessus du nom sculpté.....	24	16	16	14	14	12	10	7
Une moulure au-dessous, unie.....	16	16	14	12	10	10	10	7
Une frise au-dessous des moulures.....	32	29	29	25	25	20	16	11
Un piédestal pour fanal, en moulure.....	2	2	2	2	2	2	2	1
Un therme avec les ornemens ordinaire.....	92	80	72	60	48	40	36	35
Une frise au-dessus des fenêtres.....	46	32	29	27	24	24	19	13
Une moulure pour les bouteilles.....	10	8	7	6	6	6	5	3 50
Un terme avec figure et ornemens.....	200	150	140	90	85	80	75	60
Sculpture de la partie des bouteilles.								
Quatorze panneaux qui terminent le haut des bouteilles, décorés de feuilles d'acanthe, chacun.....	6	5	5	4	4	4	4	3

	VAISSEAUX DE			FRÉGATES PORTANT DE			CORVETTES	BRICKS
	110	80	74	24	18	12		
	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.
Deux moulures renfermant les panneaux, chacune	5	5	5	4	4	4	4	3
Une moulure au-dessus de la galerie	9	8	8					
Une *idem* au-dessous	9	8	8					
Une *idem* sculptée, qui règne avec l'arrière au-dessus	16	14	14					
Une moulure sculptée au-dessous	16	14	14					
Une frise qui règne avec celle de l'arrière	19	16	16					7
Une console de la contre-voûte	14	12	12	10	9	9	9	6
Un cul-de-lampe qui termine le bas des bouteilles, en feuilles d'acanthe	88	80	80	58	36	36	32	22
Un cul-de-lampe en feuilles d'eau	80	76	76	55	34	34	32	22
Un cul-de-lampe avec un cartouche en feuilles refendues	80	76	76	54	54	32	29	20
Une guirlande en fleurs dans le tableau	14	14	14	13	12	12	12	8
Une guirlande en feuilles de lauriers	14	13	13	11	9	9	9	6
Pièce de sculpture à la partie de l'avant.								
Pour le travail de la figure humaine qui est ordonnée en place des cartouches, aux armes de l'Etat, de l'avant et pour les attributs	320	304	280	220	160	140	120	84
Une console pour l'avant, en ornemens	11	10	8	6	5	5	5	3 50
Une herpe pour les bras des poulaines en feuilles d'acanthe	50	40	40	27	14	14	14	10
Une herpe en ornemens	40	35	35	23	12	12	12	8
Une pièce de frise pour les gaillards	37	32	32					
Un cartouche pour placer au milieu des frises	7	7	6	5	4	4	4	
Une rabattue	10	8	6	5	5	4	4	
Moulure pour une fenêtre feinte	3	2	2	2	2	2	2	1
Chaque douzaine de planches blanchies, tirées d'épaisseur, et faire les feuillures pour dou-								

	VAISSEAUX DE			FRÉGATES PORTANT DE			CORVETTES	BRICKS
	110	80	74	24	18	12		
	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.
bler les bouteilles et tambour de l'arrière..	6	6	6	6	6	6	6	6
Démonter et remettre en place les herpes.....	6	6	4	4	4	4		
Cadres sculptés pour tableaux, la pièce.....			3					
La charpente d'un couronnement de canot..			2 50					
Idem des deux pièces au-dessous du couronnement, pour *idem*.....			4					
Réparer la sculpture d'un gouvernail de canot..			3					
Une barre de gouvernail de canot, sculptée ...			3					
Poissons pour l'avant des tartanes.....								9
Percer les planches des bouteilles.....			8					
Démonter la poulaine d'un vaisseau			18					
Idem d'une frégate.....				8				
Gorgères ou taille-mer pour modèle			6					
Chaises sculptées			50					
Canapés à trois places, sculptés.....			2					
Percer une fenêtre aux bouteilles.....			4					
Cartouche sans ornemens, portant le nom d'un vaisseau de soixante-quatorze			40					
Sculpture pour les canots.								
Le couronnement.....	14	14	14	13	12	12	12	8
Deux pièces au-dessous du couronnement....	11	11	10	9	8	8	8	6
Deux pièces de frises pour les côtés.....	19	16	16	14	12	12	12	8
Un gouvernail.....	16	14	14	12	12	12	12	8
Deux petites rabattues..	3	3	2	2	2	2	2	1
Une figure pour l'avant, compris la charpente.	69	69	60	50	45	40	30	
Une frise pour le gouvernail	4	4	4	4	4	4		
Figures à raccommoder.								
Changer la moitié de la figure.....	144	144	136	108	80	80	72	50
Un bras portant les attributs.....	56	56	48	44	40	40	36	25
Une jambe.....	32	32	29	26	24	24	24	17

	VAISSEAUX DE			FRÉGATES PORTANT DE			CORVETTES	BRICKS
	110	80	74	24	18	12		
	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.
Une tête	70	70	70	36	34	34	24	18
Une autre pour les montants de l'arrière, compris la charpente	45	45	45	40	30	30		
Une draperie pour la figure de l'avant, *idem*.	20	15	10	10	10	10		
Un panache pour *idem*.	18	15	10	10	10	10		
Herpes pour lisses de poulaine, avec figures et ornements					70			
Réparation d'une moulure	3	3	3	3	3	3	3	3
Charpente pour une tête de gouvernail de canot	1 50	1 50	1 50	1 50	1 50	1 50	1 50	1 50
Poissons placés à l'arrière d'un chebeck								3
Fauteuils sculptés								1
Têtes de lion pour le haut des pilastres	5	5	5	4	4	4	3	2 50
Montant de fenêtre	3	3	2	2	1 50	1 50	1	1
Réparer le bras d'une figure	10	9	8	6	4	3	3	3
Cadran sculpté surmonté d'une couronne	10	10	10	10	10	10	10	10
Petite draperie pour figure	4	3	3	3	2 50	2 50	2	2
Frises de jottereaux, charpente comprise	24	24	24	20	20	18	15	12
Gironds des avirons, sculptés aux quatre faces, pour canot	15	15	15					
Étoile d'axiomètre	1 50	1 50	1 50	1 50	1 50	1 50	1 50	
Réparer les herpes et consoles de poulaines.	12	12	12	12	12	12		
Attribut pour la main d'une poulaine	10	9	8	6	5 50	5	4	
Écrevisses	2	1 80	1 80	1 50	1 50	1 20		
Réparer les culs-de-lampe	12	10	9	8	8	7		
Démonter lesdits culs-de-lampe	8	8	7	6	5	5	4	
Rosace grande	6	6	6	6	6	6		
Plaques pour chaises sculptées								20
Blasons ou traverses *idem*								15
Chapiteaux et bases de pilastres	1 75	1 75	1 75	1 75	1 75	1 75	1 75	
Médaillons en trophées, pour l'arrière	40	30	25	19	18	16	12	
Encadrement pour fenêtre	3	2 50	2	2	2	2	2	
Coquilles pour galerie	5	4	4					
Démonter et remettre en place un pilastre	50	50	50	50	50	50	50	

	VAISSEAUX DE			FRÉGATES PORTANT DE			CORVETTES	BRICKS
	110	80	74	24	18	12		
	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.
Réparer une figure de l'avant	50	40	30	27	27	27		
Consoles pour canot, sculptées	1 50	1 50	1 50	1 50	1 50	1 50	1 50	
Canapé sculpté, avec cannelures								30
Aigles sculptés								60
Autres petits								25
Le radoub d'une pièce de sculpture quelconque sera payé, suivant le marché, en raison du degré d'ouvrage.								
Charpente								
La moitié de la figure	40	38	38	37	36	36	36	
Un bras avec ses attributs	19	18	18	16	14	14	14	
Un bras	13	12	12	10	8	8	8	
La moitié du lion	18	18	18	8				
Une tête					6	6	6	
Pour démonter et remettre en place les bouteilles, lors de la carène des vaisseaux	48	48	40	31	24	24	24	17
Pour faire les gabarits des montants, planchers et moulures	16	14	14	12	10	10	10	7
Charpente pour un cartouche de l'avant, conforme au modèle	96	80	80	60	40	40	36	25
Idem d'un montant suivant, *idem*	72	60	56	46	36	32	28	20
Idem des moulures des bouteilles suivant, *idem*	8	7	7	6	6	6	6	4
Idem de la frise des bouteilles, *idem*	9	8	6	5	5	5	5	3 50
Pour ôter de place les deux montants de la partie de l'arrière						12		
Pour faire un échafaud	4	4	4	4	4	4	4	4
Pièces de charpente pour la sculpture.								
Préparer un tableau	32	29	27	23	19	19	19	13
Une moulure qui termine le haut de l'arrière	24	24	24	19	14	14	13	9
Une agrafe entre les deux moulures	3	3	3	2	2	2	2	1
Un terme ou montant	64	56	56	44	32	32	29	20
Guirlandes qui entrent dans le tableau, chacune	6	6	6	5	5	5	5	3 50

	VAISSEAUX DE			FRÉGATES PORTANT DE			CORVETTES	BRICKS
	110	80	74	24	18	12		
	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.	fr. c.
Un pilastre	2	2	3	2	2	2	2	1
Un balustre pour la galerie	3	3	3					
Moulures, l'une dans l'autre	6	6	6	5	5	5	5	3 50
Le cartouche portant le nom du vaisseau	40	32	32	25	19	19	19	13
Une console pour la contre-voûte	8	8	8	6	4	4	4	3
Une frise au-dessous du nom	6	6	6	5	5	5	5	3 50
Partie des bouteilles.								
Les panneaux qui terminent les bouteilles, chacune	2	2	2	2	2	2	2	1
Un plancher	9	9	9	7	6	6	6	4
Un courbâton pour soutenir le plancher	6	6	6	5	5	5	5	3 50
Doubler les bouteilles en planches, et le tambour de l'arrière	36	36	36	33	29	29	29	20
Un cul-de-lampe qui termine le bas des bouteilles	40	36	36	30	24	24	24	17
Une moulure	8	7	7	6	6	6	6	4
Partie de l'avant.								
Préparer un cartouche de l'avant des vaisseaux, ou figure	110	90	90	70	50	50	46	32
Une console pour l'avant	6	6	6	4	4	3	3	2
Une pièce de herpe	24	16	16	11	5	5	5	3 50
Une rabattue	3	2	2	2	2	2	2	1
Une pièce de frise pour le gaillard	5	5	5	5	5	5	5	
Un cartouche	2	2	2					
Un piédestal pour le fanal	4	4	4	3	3	3	3	
Sculpture des modèles.								
Tous les ouvrages de sculpture pour modèles des vaisseaux, frégates ou autres bâtiments quelconques, seront payés à l'entrepreneur le cinquième du prix de ces mêmes ouvrages exécutés en grand.								

Conditions.

ARTICLE PREMIER.

L'État fournira à l'entrepreneur toutes les matières nécessaires à l'exécution des ouvrages dudit atelier.

ART. 2.

L'entrepreneur sera chargé du transport des matières qu'il fera prendre dans les différents magasins, chantiers et hangars de cet arsenal, tant pour les ouvrages neufs que pour ceux de radoubs.

ART. 3.

L'État fera néanmoins transporter dans l'atelier les pièces de bois propres à faire les poulaines et montants des voûtes; il fera charroyer près des vaisseaux lesdits ouvrages lorsqu'ils seront finis; il en sera de même pour le radoub de ces deux objets seulement.

ART. 4.

La main-d'œuvre du sciage en long sera à la charge de l'Etat.

ART. 5.

Le transport des gabarits, échafauds ou ponts à établir, tant pour les ouvrages neufs que pour ceux de radoubs, sera à la charge de l'entrepreneur, les cordages et ponts de calfats seront fournis par l'État.

ART. 6.

L'État fournira encore les établis, bancs de menuiserie, ainsi que tous les outils et ustensiles qui se trouvent actuellement dans l'atelier; l'adjudicataire sera obligé de les entretenir et de les rendre, à la fin dudit marché, dans le meilleur état possible.

ART. 7.

L'entrepreneur, dans l'exécution des ouvrages de sculpture, sera tenu de se conformer rigoureusement aux plans et modèles qui lui seront remis.

ART. 8.

Il se conformera aussi très exactement, pour la meilleure et plus

célère exécution des ouvrages, à ce qui lui sera recommandé par les maîtres sculpteurs entretenus, préposés pour suivre les travaux de l'atelier, sous les ordres des officiers du génie maritime.

Art. 9.

L'entrepreneur emploiera toujours de préférence les ouvriers actuellement en activité de service dans l'atelier; il ne pourra en admettre de nouveaux, sans l'approbation du chef du génie. Le prix de leurs journées sera réglé de gré à gré; au besoin, il sera fixé par le chef précité, à la décision duquel l'adjudicataire et ses ouvriers seront tenus de se soumettre; les uns et les autres seront encore soumis, en tout point, à la police générale du port.

Art. 10.

Il emploiera un apprenti sur le nombre de cinq ouvriers, et le payera convenablement à son âge, et progressivement suivant la capacité qu'il acquerra.

Art. 11.

Dans le cas où le nombre des ouvriers serait au-dessous de cinq, l'entrepreneur sera encore obligé d'entretenir toujours un apprenti.

Art. 12.

Les visites et recettes des ouvrages seront faites par les officiers à ce préposés, aux jours assignés à cet effet; quant aux travaux non prévus, ils seront appréciés par le chef du génie maritime ou l'officier qui le représentera, et par un commissaire en présence de l'inspecteur; il en sera de même pour l'estimation de l'ouvrage fait à des pièces de bois qu'on aura reconnues viciées en les travaillant.

Art. 13.

Ceux des ouvrages qui seront jugés ne pouvoir être admis en recette resteront pour le compte de l'entrepreneur, et la valeur des matières qu'il aura employées dans leur confection sera déduite du montant de son entreprise.

Art. 14.

Le payement des ouvrages qui auront été admis en recette pendant un mois quelconque sera fait à l'adjudicataire lorsque ce même mois sera

payé à la journée de l'État; l'entrepreneur en usera de même pour les payements qu'il aura à faire aux ouvriers qui seront à sa solde.

ART. 15.

Pour assurer l'exécution du présent traité, l'entrepreneur y affecte tous ses biens présents et à venir; et il consent à ce que toutes les contestations auxquelles il pourrait donner lieu, et qui seraient de nature à être portées devant les tribunaux, soient jugées administrativement, tant au fond que pour la contrainte par corps, s'il y a lieu; se soumettant à être considéré comme entrepreneur de travaux publics, conformément à la loi du 11 septembre 1790 et à celle du 15 germinal an VI, ce qui sera exécuté provisoirement, sauf le recours au gouvernement.

ART. 16.

L'adjudicataire sera soumis à la retenue de trois centimes par franc, attribués à la caisse des invalides de la marine.

ART. 17.

Il sera soumis à acquitter les droits de timbre et d'enregistrement, conformément aux dispositions de l'arrêté du gouvernement du 15 brumaire an XII, ainsi que les frais d'impression de cinquante exemplaires du présent.

ART. 18.

L'entrepreneur ne pourra prétendre à aucune indemnité pour raison de perte dans son entreprise.

Toulon, le 18 fructidor an XIII, et le premier du règne de Napoléon.

Le commissaire des chantiers et ateliers,
Signé : PIGEON.

Le chef du génie maritime,
Signé : PONCET.

Procès-verbal d'adjudication.

L'an treize de la République et le dix-huitième jour de fructidor (5 septembre 1804), en conséquence des ordres du préfet maritime, et d'après les annonces publiques de l'adjudication de la main-d'œuvre des ouvrages à exécuter dans l'atelier de la sculpture, pendant l'an quatorze, se sont présentés les sieurs *Pierre Tanneron* et *Marcelin Duthoy,* qui

ont déposé, chacun, un paquet cacheté, qu'ils ont dit contenir des offres au rabais du devis de la main-d'œuvre; lesquels paquets ont été remis cachetés par le commissaire des chantiers et ateliers au chef d'administration pour être transmis au Conseil.

Signé : M. Pigeon.

Séance du vingt-un fructidor an treize (8 septembre 1804).

Le Conseil ayant fait l'ouverture des paquets ci-dessus, contenant l'offre faite par les dénommés ci-dessous de se charger de la main-d'œuvre des ouvrages de sculpture, savoir :

Pierre Tanneron, un pour cent;

Marcelin Duthoy, deux pour cent;

Arrête que l'adjudication pour la susdite main-d'œuvre sera passée au sieur *Marcelin Duthoy,* à raison du deux pour cent au-dessous des prix du devis.

En conséquence, ledit sieur *Duthoy* est déclaré adjudicataire, pour l'an quatorze, des ouvrages de sculpture, et a signé. *Signé :* Duthoy.

Signé : Emériau, Cavellier, Christy-Pallière, Cornibert, David, Poncet, Lessan.

Le sous-commissaire, secrétaire du Conseil. Signé : Bérard.

Vu et approuvé. Paris, le 29 vendémiaire an XIV (21 octobre 1805).

Le ministre de la marine et des colonies, Decrès.

Collationné conforme à l'original déposé au bureau de l'inspection.

XII

LES ÉMAUX CHAMPLEVÉS DE LIMOGES

DANS LE TARN-ET-GARONNE.

L'émaillerie, devenue à Limoges « œuvre » française au douzième siècle, mérite d'occuper une place très marquée dans l'Inventaire des richesses artistiques de notre pays.

Les dernières expositions, en particulier celles de Limoges et de Tulle, les musées, les collections privées, quelques trésors

d'églises ont montré, ou conservent, des pièces dignes de lutter avec celles que produisait l'Allemagne.

Par rang d'ancienneté, et sans remonter à l'antiquité, nous rencontrons tout d'abord les émaux champlevés; ils succèdent aux émaux cloisonnés qu'ils perfectionnent en les transformant et sont la caractéristique, c'est aujourd'hui l'avis de nos maîtres, de l'École limousine à ses débuts.

Nous ne saurons jamais tout ce qu'ont produit ces ateliers florissants et célèbres, et nous sommes loin de connaître tout ce qui nous reste d'eux : s'efforcer de dresser un inventaire général est chose utile, en donner la nomenclature pour le Tarn-et-Garonne ne sera pas long. En faisant ce travail, je ne dépasserai pas la mesure du temps fixé pour une discrète lecture. Permettez-moi, Messieurs, de vous en faire juges.

Trois coffrets émaillés pouvaient être comptés, il y a vingt ans, à notre actif. Hélas! l'un d'eux fut alors enlevé par surprise à l'église d'Aucamville par un de ces prétendus doreurs ambulants, dont nos curés et nos conseils de fabrique ne sauraient assez se méfier; ils dévalisent nos églises sans autre profit que le leur et celui de certains collectionneurs avides.

I

Je débute par ce coffret d'Aucamville, vous demandant, Messieurs, après que vous aurez eu la patience d'écouter son signalement, si vous ne l'avez pas vu passer dans une vente publique ou aperçu dans une vitrine. En vérité, il mérite vos égards par sa parfaite conservation, sa technique, son iconographie, tout autant qu'il excite nos regrets par sa disparition. Je l'avais estampé, fort heureusement, me promettant de le dessiner avec plus de soin.

La destination de cet objet n'était pas douteuse, il contenait encore, lorsque je le vis, enveloppées dans des suaires de soie, des parcelles de reliques déterminées par des étiquettes sur parchemin : il me suffira de dire ici que la principale de ces reliques était un ossement de saint Martin de Tours, dont l'image figure sur la châsse.

Je ne cherche point à expliquer la présence des reliques du grand évêque dans une case du treizième siècle à son effigie, alors

que son tombeau ne fut ouvert qu'en 1323, et que le corps fut, dit-on, trouvé entier. Il me suffit de constater le fait.

L'église de Saint-Martin d'Aucamville remonte au treizième siècle et, de cette époque, a conservé une belle porte; c'est également la date que l'on doit attribuer au coffret, et l'on peut facilement supposer qu'il fut commandé spécialement pour renfermer les reliques du saint patron et enrichir le sanctuaire desservi par un prieuré bénédictin qui dépendait de l'abbaye du Mas-Grenier. Dans le même temps, les religieux de Saint-Sernin de Toulouse faisaient venir de Limoges une châsse du même genre destinée à un fragment de la vraie croix.

La technique des nombreux coffrets similaires, d'origine limousine, est applicable à celui d'Aucamville. Nous sommes a la période la plus brillante de l'émaillerie, en honneur à Limoges depuis un siècle.

La châsse de Saint-Martin d'Aucamville est en cuivre gravé et doré, les fonds sont en émail champlevé. Les plaques métalliques, jointes *en boutisse* à leur extrémité, recouvrent une âme de bois. Sa forme est celle d'une maison ou d'un tombeau soutenu par quatre pieds rectangulaires, quadrillés en losanges. Une toiture à quatre pentes forme couvercle à charnière, le morillon de la serrure est encore en place, la crête seule a disparu.

La longueur totale est de $0^m,273$, la hauteur de $0^m,143$, y compris les pieds qui ont $0^m,5$; la caisse mesure $0^m,67$ de largeur.

Des courses de rinceaux et de fleurages garnissent, au revers, caisse et couvercle; elles sont épargnées sur champ d'émail bleu lapis, un trait fortement gravé au centre des tiges les dessine; des iris dans le bas, et des fleurs tréflées dans le haut, ressortent en or sur fond rouge.

Les mêmes motifs d'ornementation se retrouvent aux petits côtés, mais formant alors des médaillons; sur la face principale ils séparent les personnages qui vont nous occuper.

Cette châsse fut réparée à Toulouse en 1415, moyennant une paire de chapons et une paire de poulets donnés à l'orfèvre par les consuls [1]; elle est mentionnée dans le procès-verbal de visite de 1596.

[1] Voir *Monographie d'Aucamville*, par M. Galabert, p. 36.

Tandis que la plupart des coffrets livrés au commerce représentaient les sujets évangéliques les plus connus, d'autres, comme ceux de Gimel, de Saint-Sernin de Toulouse, de Nantouillet, de Saint-Viane, de la collection Basilewski... rappelaient des épisodes de la vie d'un saint, c'est ici le cas, l'iconographie est topique. Répondant à une commande spéciale, l'artiste a représenté la scène du manteau partagé de saint Martin.

> Quand à Amiens se partist
> Lors chevalier soubs loy payenne,
> Au povre son manetau partist,
> Faisant œuvre de foy chrestienne,

ainsi que nous le dit l'inscription de l'une de nos belles tapisseries de Montpezat (Tarn-et-Garonne).

Le cheval du *circuitor* qui, au matin, revient de sa ronde nocturne et veut franchir la porte d'Amiens, est en marche, et déjà il arrive à l'extrémité de la plaque; le cavalier, à l'aide d'une épée tenue de la main droite, fait deux parts de son manteau soulevé par le bras gauche et que fait flotter le pas précipité de sa monture. Il a aperçu un pauvre à demi nu dont il est séparé par des enroulements feuillagés et fleuris, et s'est tourné vers lui. Celui-ci hâte le pas, fixe du regard son bienfaiteur et tend les deux bras pour recevoir la moitié du chaud vêtement.

Voilà bien le fait rapporté par Sulpice-Sévère, fait qui se passait par un rude hiver, en l'an 338-339, et qui a contribué à rendre légendaire le grand thaumaturge des Gaules.

Les reliquaires provenant de Limoges, à l'effigie de saint Martin, sont rares; il figure en évêque sur une châsse du Musée de Cluny (n° 4508 du Catalogue), et l'épisode du manteau se retrouve sur une seconde (n° 4510 du Catalogue); mais là cette scène n'est pas l'unique sujet, on la rencontre mêlée à plusieurs autres.

Aucun des nombreux coffrets analogues qui furent exposés à Limoges et à Tulle, il y a peu d'années, ou que possèdent ces deux diocèses, aucun de ceux signalés en Autriche, en Bavière, en Allemagne, en Italie, par le regretté et savant Charles de Linas, n'offrent les mêmes détails iconographiques.

Je dois ajouter que deux personnages se montrent sur la toiture, gravés et réservés au milieu de rinceaux. Il ne m'est pas possible

de les déterminer avec le seul estampage que je possède et des souvenirs vieux de vingt ans.

Ce spécimen d'un Art tout français où le sujet principal semble, par son dessin, échapper à la raideur du hiératisme habituel, n'est plus sous nos yeux.

II

Nous sommes plus heureux à Saint-Martin de Montpezat, église construite au quatorzième siècle par le cardinal des Prés, dotée d'une collégiale et enrichie par lui. Son trésor, que nous connaissons par un inventaire de 1436 [1], n'a point complètement disparu, et après avoir admiré, en place encore dans le chœur, de superbes tapisseries du seizième siècle, on peut constater l'existence à la sacristie de plusieurs pièces dignes de remarque.

L'une d'elles est un coffret à reliques, « œuvre de Limoges » du treizième siècle; sa forme est la classique maison ou *arcula* avec toiture à deux eaux. Haut., 0m,135; long., 0m,20; larg., 0m,07.

Le bleu, avec des tons dégradés passant au blanc en certains endroits, forme toute la gamme; des anges à mi-corps ont fourni la donnée iconographique. Ils sont au nombre de seize : trois à chacune des grandes plaques, inscrits dans des médaillons circulaires au revers et à l'une des extrémités de la caisse; sur l'autre extrémité et sur la face principale ils n'ont point de cadre et sortent de nuages, de même sous les pignons. Chacun d'eux est accompagné, comme séparation, d'S à épanouissements latéraux terminés par des fleurons et des volutes.

Une bordure réservée, avec chevrons gravés, entoure chaque plaque, les pieds sont losangés. Les plaques sont fixées à leur extrémité, sans clous.

Aucun motif d'ornementation n'a été plus usité à Limoges que celui employé pour le reliquaire de Montpezat.

[1] Il a été publié par M. Bourbon, archiviste du département (voir la *Revue des Sociétés savantes*, 1876), et traduit par nous dans le *Bulletin archéologique*, 1877.

III

Nous allons retrouver ces mêmes anges sur le coffret, en taille d'épargne, lui aussi, conservé à Montauban par Mlle Lagravère. Il est de même provenance limousine et paraît antérieur aux deux précédents, sa forme est semblable, la toiture est à pignon. Hauteur, 0m,185; longueur, 0m,196; largeur, 0m,09.

A l'encontre de ce qui s'est passé pour le reliquaire d'Aucamville, si nous avons sous les yeux ce troisième coffret, nous ne pouvons dire à quelle église il a appartenu. Lors des guerres de la Réforme, il serait arrivé, nous ne pouvons dire comment, entre les mains de particuliers. A l'abri, de la sorte, de tout accident, il est d'une remarquable conservation; la grande variété des émaux qui le colorent lui donne un éclat extraordinaire. Il porte toutefois trace de restauration.

La caisse en bois, ornée à l'intérieur de fleurs et de feuillage peints sur fond blanc, est revêtue à l'extérieur de plaques champlevées fixées par des clous ouvragés en forme de marguerite (plusieurs ont été remplacés); le couvercle ne porte pas de trace de crête, les pieds sont bas (3 cent.) et finement losangés.

A part les personnages épargnés et dont les têtes sont en ronde bosse, il y a peu de parties réservées, l'émail a la grande place; aussi la gamme est-elle extrêmement variée, utilisant tous les bleus : le lapis, la turquoise, le cendré, plusieurs verts et jaunes, le rouge et le blanc.

La scène de la face principale est le Massacre des saints Innocents, bien des fois reproduit par les artistes limousins, témoin, entre plusieurs autres, deux coffrets du Musée de Cluny (nos 4497 et 4509) et deux autres de la collection Basilewski (nos 209 et 217). Hérode couronné et tenant le sceptre est assis sur un trône à arcature couvert d'un coussin. Sa tunique et son manteau agrafé sur la poitrine sont richement brodés; il est chaussé à la poulaine, la main gauche levée donne le signe du commandement; trois satellites vêtus de courtes tuniques représentent autant de bourreaux : l'un d'eux tient d'une main un enfant par le cou et l'égorge de l'autre, le second soulève, transpercée par une pique, une des innocentes victimes qui tourne ses mains jointes vers l'inexorable

tyran ; le troisième, enfin, perce les reins d'un jeune martyr, qu'il a saisi par le bras [1].

Le champ de cette plaque comme celle du couvercle, placé au-dessus, est semé de disques inscrivant des quatrefeuilles ou des quintefeuilles, tantôt bleu, vert et jaune, tantôt rouge, bleu cendré et blanc avec bordure de métal. Derrière le juge, une élégante fleur de convention, des mêmes nuances, sort d'une longue tige de cuivre doré.

Sur la toiture se développe la Présentation au temple, ou Purification, traitée de la même façon que sur la châsse de Siebourg (Allemagne) et suivant la tradition constante :

Au centre, un autel drapé de blanc soutenu par des anges; la table est d'or et porte une cassette et un petit vase rond, timbré d'une croix. La Sainte Vierge, vêtue d'une longue robe, d'une tunique bordée de broderies, d'un manteau retenu sur la poitrine et d'un voile, tient, au-dessus de l'autel, l'Enfant Jésus bénissant de la main droite; la robe ample du Sauveur, son vêtement et sa taille pourraient faire accepter l'opinion qui recule le moment de la Présentation.

Le saint vieillard Siméon, dont la barbe est longue, tend les bras pour recevoir le Messie; ses mains sont couvertes par l'extrémité de ses manches, par respect pour le Fils de Dieu qu'il ne doit point toucher directement. Derrière lui la prophétesse Anne, richement vêtue et couronnée, ce qui pourrait surprendre si les vieillards de l'Apocalypse ne l'étaient ordinairement et les prophètes parfois. Sa main gauche tient un rouleau pour montrer qu'elle a prophétisé; le geste du bras gauche ne laisse aucun doute et désigne celui dont elle parlait à tous : « *Et loquebatur de illo omnibus.* »

A la suite de la Vierge Marie, saint Joseph, imberbe, porte dans une corbeille les deux colombes traditionnelles.

Chacun des personnages a un nimbe, celui de l'Enfant Jésus est crucifère, les fonds en sont émaillés.

Ces deux scènes sont pleines de mouvement ; les têtes, finement ciselées en haut relief, sont d'une étonnante expression.

[1] J'ai publié, dans le *Bulletin archéologique*, une châsse datée de 1347, représentant le même sujet; elle contient encore des reliques des saints Innocents. (T. V, p. 46.)

Les six anges du revers, posés trois par trois sur des nuages, ont non moins de finesse dans la gravure qui a été niellée en rouge. Chacun d'eux tient un rouleau ou un livre à fermoir; ils sont réservés sur le fond général d'azur, et encadrés de disques garnis d'ondes émaillées se dessinant entre deux filets circulaires sur l'or du métal. Aux extrémités, les mêmes anges sont dans un disque bleu turquoise, et les pignons offrent une fantaisiste fleur d'émail multicolore. L'espace compris entre les médaillons circulaires, ainsi que les anges, sont garnis par des moitiés de sextefeuilles également polychromes, enfermées dans des sections de cercles d'où ressortent des feuilles réservées, en épargne. Dans la toiture deux S séparent les anges.

Tous les panneaux, sauf ceux de la face principale, ont une bordure très soignée; elle est formée de croisettes en sautoir réservées sur des fonds alternativement rouges et bleus par bandes coupées.

Cette châsse, sommairement décrite, me paraît, malgré ses proportions restreintes, mériter une place d'honneur parmi les belles œuvres de Limoges arrivées jusqu'à nous.

Une paroisse du diocèse de Montauban, celle de Parizot, possède une croix processionnelle en vermeil, ornée d'émaux translucides, qui fera l'objet d'une autre communication. J'ai promis d'être court et vais seulement mentionner, en terminant, deux pièces disparues du trésor de Montpezat.

N° 29. Un grand calice d'argent doré à pied rond et sa patène émaillée, trois émaux au pied, des figurines au nœud.

N° 34. Autre calice d'argent doré, avec émaux ou nœud, et sur la patène, Dieu assis dans sa gloire; de la chapelle de Saint-Pierre [1].

Fernand POTTIER,
Président de la Société archéologique, à Montauban.

[1] Voir l'*Inventaire de Montpezat*. F. POTTIER, *Bulletin archéologique*, t. V.

ADDITION

« MONSIEUR LE PRÉSIDENT,

« A la suite de la lecture du mémoire de M. le chanoine Pottier, président de la Société archéologique, à la séance de samedi, j'ai eu l'honneur d'indiquer la provenance de l'un des coffrets décrits par notre président. Mes souvenirs étant suffisamment précis, il m'est possible d'ores et déjà de compléter cette communication.

« Le reliquaire qui est orné d'émaux représentant le massacre des saints Innocents appartient à une famille originaire de la petite ville de Montflanquin (Lot-et-Garonne). La tradition conservée dans cette famille raconte qu'il provient du pillage d'un couvent d'Augustins de cette localité pendant les guerres de religion.

« Mais il m'est permis d'ajouter une autre particularité qui n'est point sans intérêt. M. le chanoine Pottier possède un reliquaire formé d'un bloc de bois recouvert de plaques de cuivre dorées sur lesquelles sont gravés au trait : 1° la scène du martyre des Innocents, rappelant par les attitudes et la composition celle du coffret émaillé; 2° une inscription ainsi conçue :

AISO SO LAS RELEQUIAS DES IGNOSSENS;

3° divers autres dessins ou ornements. Ce reliquaire a été publié dans le *Bulletin* de notre Société il y a une douzaine d'années.

« Au revers d'une des plaques on peut lire l'inscription suivante :

Aquest vaysel fete far lo senhor en P
Barrau, l'an M CCC LVII Amyhac

Cette indication est précieuse à tous égards, car elle autorise une hypothèse assez acceptable en la rapprochant de certains renseignements que fournit le *Livre des comptes des frères Bonis,* marchands montalbanais du quatorzième siècle, que je viens de publier.

« En effet, dans l'une des pages de ce livre on trouve le compte courant d'un changeur de Montflanquin, Pierre Barrau, auquel Bonis vendait ou achetait des matières d'or et d'argent. Ce Pierre Barrau avait un frère, religieux au couvent des Carmes de notre

ville. Le compte de Pierre Barrau est d'une date contemporaine de celle du coffret.

« Il est donc curieux de rapprocher tous ces détails qui nous amènent à penser que le reliquaire émaillé, décrit par M. Pottier dans son mémoire, était en la possession au quatorzième siècle des moines de Montflanquin, qui, ayant eu affaire à Pierre Barrau, lui donnèrent quelques ossements des Innocents que le changeur fit placer dans le petit reliquaire à plaques dorées dont nous venons de parler.

« Quoi qu'il en soit de cette supposition qui me paraît assez plausible, il y avait lieu, ce me semble, de la faire connaître. C'est là le seul but de ma communication.

« Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

« Ed. FORESTIÉ,

« Membre de la Société archéologique, à Montauban. »

XIII

FRANÇOIS DEVOSGE

(FRAGMENT)

Notre intention n'est pas d'écrire une vie de François Devosge, mais seulement de rappeler les services rendus à Dijon, à la région, à la France même, on peut le dire, par cet homme de bien, cet administrateur intelligent, ce professeur dévoué, cet artiste consciencieux et correct, qui sut comprendre, semble-t-il, ce qui lui manquait. Nous insisterons seulement sur les points essentiels, inconnus ou mal connus, surtout sur ceux qui intéressent l'histoire générale de l'Art ou de l'enseignement des Arts du dessin.

François Devosge, âgé de trente-trois ans, ouvrit, dans une salle louée par lui, à Dijon, rue Chanoine (aujourd'hui rue Jeannin), une École gratuite de dessin qui, dès l'année 1767, grâce

l'appui de Legouz Gerland, fut adoptée et dotée par les États généraux de la province de Bourgogne.

Dans sa requête aux Élus du 24 décembre 1766, François Devosge explique l'objet de sa fondation : « Le dessin ne s'applique pas seulement, dit-il, à la peinture et à la sculpture; il est, pour ainsi dire, l'âme de tous les Arts; la menuiserie, la serrurerie, tous les Arts qui ont du rapport à la construction des bâtiments ne peuvent être poussés à la perfection sans la connaissance de cette partie du dessin qui s'applique à l'ornementation. Il est également essentiel aux manufactures d'indienne et de porcelaine qui s'établissent avec succès dans cette province, d'avoir aisément des personnes versées dans le dessin pour exécuter promptement l'ouvrage qu'on leur demande. » Il est curieux de rapprocher ces mots du langage tenu, le 10 septembre de la même année, par le peintre Bachelier, à Paris, à l'ouverture de l'École gratuite de dessin qu'il était parvenu à fonder avec le concours des principaux personnages du temps. « L'École, disait-il, était destinée à cultiver la jeunesse de ceux qui sont nés pour les arts, à guider les mains industrieuses qui doivent enrichir la patrie, enfin à éclairer leur esprit par les études élémentaires qui conviennent à leurs différentes professions; ... les nouvelles Écoles fourniront aux ateliers des Arts des milliers d'ouvriers instruits tant en théorie qu'en pratique. » François Devosge, dans ses projets, s'inspirait donc de l'esprit du temps. S'il n'a point devancé Bachelier, il l'a suivi de bien près, et suivre de si près, en ce moment, en province, c'était, on peut le dire, marcher du même pas, avoir le même mérite d'originalité et d'initiative.

D'ailleurs, Bachelier lui-même n'était un novateur que pour Paris; Devosge, dans sa requête aux États de Bourgogne, dit expressément qu'il a eu des modèles en province. « Si vous avez été prévenus par d'autres provinces dans l'exécution de ce projet, les succès qui en ont résulté vous mettent en état de juger de son utilité; il est notoire, en effet, que cela a suffi dans ces provinces pour réveiller le goût des Arts et pour former de bons artistes. » Il cite particulièrement l'École établie à Reims, « établissement de même espèce que celui que vous vous proposez de faire ». Toutefois, à la différence de l'École fondée par Bachelier, l'établissement de Dijon devait tenir lieu tout à la fois d'une Académie de peinture et de sculpture, et d'une École de dessin pour les ouvriers. Ce fut

sa force, son principe de vie, on peut le dire; il n'y a pas en réalité deux sortes d'Art, l'un purement industriel, l'autre purement désintéressé; si l'on peut enseigner l'un sans l'autre, on les enseigne encore mieux tous les deux à la fois, à cause des rapports étroits qui les unissent. D'ailleurs, les sculpteurs et les peintres proprement dits donnent à une école une illustration dont elle a besoin pour attirer une clientèle plus modeste. C'est le phare qui l'éclaire et qui la désigne; c'est une noblesse qui se communique; l'orgueil d'appartenir à une école n'est pas borné, comme on sait, à l'élite de ceux qui en sortent, et cet orgueil est lui-même un puissant soutien pour tous.

L'École ainsi fondée a traversé trois phases bien distinctes : la première, de 1766 à 1790, est une période de formation et de consolidation. La seconde, qui répond à des temps troublés, s'étend de 1790 à 1805 : maintenir l'École est la seule préoccupation du fondateur. Dans la troisième, Devosge, jusqu'à sa mort (22 décembre 1811), s'efforce de réorganiser son École, de la développer, de la pourvoir de nouveaux organes.

La première époque est, pour ainsi dire, l'âge héroïque de l'École. Elle grandit d'une manière régulière, en luttant contre les difficultés matérielles; elle forme de brillants élèves; elle est en faveur à Paris et à Rome.

Le traitement du professeur, qui ne fut d'abord qu'une modeste gratification de 600 livres, accordée à titre d'essai et d'encouragement, est porté successivement à 1,800 (en 1767), à 2,300 (en 1769), à 3,600 (en 1783); à ces honoraires viennent s'ajouter une gratification de 2,400 francs par triennalité, puis 400 francs par an pour frais de collections, à partir de 1783. Il est vrai que sur cette somme le professeur et directeur doit payer les frais d'entretien de l'École, et est amené quelquefois, en dépit du règlement, à donner aux élèves une partie des fournitures nécessaires. D'un mémoire dressé par Devosge lui-même en 1790, il résulte que la somme annuelle reçue par lui se montait à 4,800 francs, mais que ses dépenses pour l'École et les élèves atteignaient le chiffre de 2,800; ses honoraires étaient donc ainsi réduits à 2,000 francs. C'était peu, sans doute, si l'on compare cette somme à l'importance du service. C'était beaucoup au point de vue de l'œuvre, dont cette légère rétribution, grâce au dévouement du professeur, assurait

l'existence et le développement régulier. D'ailleurs, comme nous le verrons, ces honoraires du professeur ne représentent qu'une faible partie des dépenses dans lesquelles la province allait s'engager pour son École. Devosge qui inspira, à cet égard, toutes les résolutions des États, semble s'être appliqué à provoquer leur munificence dans l'intérêt de l'École, et s'oublier lui-même pour mieux servir cet intérêt. En ce sens, ce fut bien une âme antique; il ne demanda jamais aux pouvoirs que tout juste ce qui lui était nécessaire pour mener à bien ses projets d'une utilité générale.

Un règlement, étudié par Devosge, fut donné à l'École; des concours furent établis; des prix furent institués, d'abord par l'Académie de Dijon, puis par les États généraux. Une des mesures qui répond le mieux à l'idée de la fondation de l'École, c'est assurément celle qui attribua à la classe d'ornements une médaille d'or comme prix de concours; cette mesure ne fut pourtant prise qu'en 1775; jusqu'à cette époque, la médaille d'or était réservée exclusivement au premier prix des classes de peinture et sculpture, tant le côté brillant de l'École avait surtout séduit les esprits! tant, à cette date de 1766, malgré la propagande en faveur des écoles gratuites de dessin, se maintenait encore soigneusement la différence entre les catégories d'élèves! Dix ans après, il est vrai, l'idée nouvelle a complètement triomphé. On laissa à l'avenir et au talent le soin de mettre une distinction entre le peintre, le sculpteur et les ornemanistes proprement dits.

De toutes les mesures prises par les Élus, la plus éclatante, celle qui servit le mieux la réputation de l'École, fut certainement l'institution du prix de Rome. Devosge, en la demandant, n'avait pas voulu simplement imiter l'Académie royale de peinture et de sculpture, ou l'École royale des élèves protégés; il comprenait d'un côté que l'École de Dijon ne pouvait suffire à faire un artiste complet, et d'autre part qu'un jeune homme dépourvu de fortune ne pouvait ni entreprendre le voyage de Rome, ni surtout séjourner en Italie. Dans sa requête aux États, il citait l'exemple d'un de ses élèves, Gagneraux, que « son ardeur pour l'étude avait conduit à Rome, qui avait cru pouvoir s'y maintenir par son travail », mais qui avait dû revenir à Dijon par suite « du défaut d'argent et de secours pour sa subsistance ». Il comparait aussi, un peu naïvement peut-être, Rome et Dijon; Rome où « sont, dit-il, des statues

antiques si parfaites et des tableaux de maîtres », Dijon, où « l'on ne peut se dissimuler que les Arts sont dans un état de langueur ». Les Élus, en faisant droit à la requête de Devosge, en lui prodiguant les témoignages de satisfaction, expriment l'espérance que « la capitale de la province, que l'on peut comparer à la ville d'Athènes par l'érudition et les talents de l'esprit, parviendra à l'égaler dans l'amour, la connaissance et la pratique des Beaux-Arts ». C'était abaisser beaucoup Athènes ou vanter beaucoup Dijon, tout en confessant humblement son infériorité sur un point; mais cette confiance en soi, cette aspiration à toutes les gloires étaient bien les motifs qui avaient déterminé la fondation de l'École et qui intéressaient la province à ses progrès. Aujourd'hui, ce serait encourir le ridicule, pour une ville de province, que de vouloir passer pour une Athènes, même au petit pied; mais où trouverait-on aussi le ressort qui porterait à lutter avec Paris?

L'histoire du prix de Rome à Dijon est curieuse, parce qu'elle rentre à certains égards dans l'histoire de l'Art ou de quelques artistes devenus célèbres. Pour cette raison nous nous permettrons de la raconter avec quelques détails. Dans le premier concours, celui de 1776, les élèves admis à concourir pour la peinture furent Tonnesse, Dubois, Gagneraux; Prud'hon, déjà élève de l'École, fut laissé en dehors. Ce fut Gagneraux qui fut nommé pensionnaire de la province. Ce choix était juste évidemment; cet artiste, mort trop jeune, avant d'être devenu tout à fait lui-même, avait une belle facilité de main, l'entente de la composition, de la conscience dans l'étude et la recherche des moyens, une certaine verve dans l'exécution. Pour la sculpture, Renaud l'emporta sur ses concurrents, dont l'un était Claude Ramey, le futur sculpteur de Napoléon Ier en costume impérial et de Blaise Pascal, le futur membre de l'Institut. Si l'on en croit M. de Joursanvault, un amateur éclairé qui habitait Beaune et protégeait les artistes, qui pour ces motifs nourrissait quelque prévention contre Dijon et quelque défiance à l'égard de Devosge, le bas-relief de Ramey « était plus suave, mieux composé que celui de ses concurrents ». Mais il ne fut jugé tel, dit-il, « que par quelques passants (sans doute à l'exposition des compositions après le concours); le plus grand nombre (sans doute des juges et aussi des passants) fut pour M. Renaud; il eut

le prix[1] ». M. de Joursanvault avoue d'ailleurs que « la distance des deux morceaux à l'autre restait si peu considérable que l'on n'a pu crier à l'injustice ».

Le second concours, celui de 1780, fit donner la pension à Naigeon, pour la peinture, à Bertrand, pour la sculpture. Naigeon n'a pas été un artiste éminent; l'imagination, une manière originale et forte de voir la nature lui ont manqué; mais ce fut un artiste consciencieux et, lorsqu'il fut de retour à Dijon, un professeur distingué de l'École qui l'avait formé. Ses concurrents de 1780, Allotte, Feuchot, Martinécourt, sont restés au-dessous de lui. M. de Joursanvault, parlant du concours de sculpture dans la lettre que nous avons déjà citée, se plaint vivement de l'échec de Ramey. « Cette année, dit-il, deux élèves ont concouru, et on leur en a annexé un troisième uniquement pour faire nombre. Il est arrivé des malheurs à la figure de M. Ramey; dispute entre les concurrents, et ont (*sans doute* on a) ordonné un nouveau concours. Les figures finies et celle de M. Ramey surtout parfaite autant qu'une figure peut l'être en province, on a vu se réaliser la fable de l'*Huître et les Plaideurs;* ni l'un ni l'autre des concurrents n'a eu le prix, et on l'a adjugé sans rime ni raison à ce troisième que l'on a pris comme supplément. Quatre personnes, séduites par le professeur, qui lui-même l'avait été par des cadeaux, ont eu à peine donné leurs voix qu'elles s'en sont repenties et ont avoué qu'elles n'avaient pas voulu contrequarrer (*sic*) le professeur. » Bien des traits sont suspects ou même manifestement erronés dans ce récit. D'abord Bertrand n'avait pas été adjoint aux concurrents pour faire nombre; Devosge avait présenté cinq élèves dont Bertrand, et, sur ses cinq élèves, le jury en avait admis trois à concourir, Ramey, Donjon et Bertrand. Dans les concours annuels, Bertrand avait été lauréat en 1776 et Ramey en 1772. Donjon n'avait encore obtenu aucune distinction. C'est lui qui aurait pu être considéré comme destiné à faire nombre; mais ce n'est pas lui qui eut le prix. D'autre part, il est bien vrai qu'il y avait eu une irrégularité; Donjon, malade, avait mis un cadenas à la loge de Ramey pour l'empêcher de continuer son travail, qui, en effet, tant pour ce motif que parce que Ramey fut lui-même malade, ne fut pas terminé à

[1] Lettre au graveur Wille, *Archives de l'Art français,* t. V, p. 171.

temps. Le jury se trouvait donc en présence d'une seule étude. « Comme il serait préjudiciable à la réputation de l'École et aux progrès des talents, dit le procès-verbal, de prononcer sur la seule étude faite par le Sr Bertrand, troisième concurrent, nous avons jugé, sur le rapport des juges et artistes, qu'il était convenable de renvoyer à un autre concours le prix dont il s'agit. » Le procès-verbal de ce nouveau concours constate que Bertrand réunit tous les suffrages. Le jury était composé, outre Devosge, de l'abbé Falaret, grand chantre de la cathédrale, de Guyton de Morveau, le célèbre chimiste, alors avocat au Parlement de Dijon, de Picardet, conseiller à la table du palais de Dijon, de Monnier, graveur de la ville, de Mugnier et Marlet, sculpteurs; en tout six personnes, lorsque la lettre de M. de Joursanvault semble vouloir donner à penser que le jury se composait seulement de quatre personnes. Il est vraiment impossible, dans de pareilles conditions, de conserver un soupçon sur l'impartialité et l'intégrité soit de Devosge, soit du jury; tout ce qu'on peut dire, en comparant la destinée obscure de Bertrand à la notoriété de Ramey, c'est que le professeur s'était peut-être trompé, ou du moins qu'il a donné la préférence à des qualités techniques, à l'expérience et au savoir-faire, sur les simples promesses d'un talent plus fin, mais encore mal formé! Cela se voit dans tous les concours, et en toute justice, n'est-ce pas ainsi que des travaux d'élèves doivent être jugés? L'originalité, qui fait le prix des chefs-d'œuvre, n'est souvent chez l'élève qu'une apparence trompeuse; en tenir trop compte, ce serait substituer la fantaisie à la règle.

Remarquons à ce propos avec quelle sagesse les Élus, sans doute sur la proposition de Devosge, avaient réglé la composition du jury. Il devait comprendre, aux termes du règlement, des artistes et des amateurs de la ville, et le professeur, dans la délibération, n'avait que voix consultative. Une part était ainsi faite à tous les éléments sur lesquels, en fait d'Art, repose un jugement sérieux : au sentiment représenté par les amateurs, sentiment qui, à moins d'être très fort, s'exprime toujours devant les hommes de métier avec une certaine réserve; à la science, représentée par les artistes; à la connaissance antérieure de l'élève, qui peut être pour le professeur une cause de prévention, mais qui en la plupart des cas lui permet d'apercevoir dans une étude des qualités, mal apparentes, mal affermies, en germe et en herbe, pour ainsi dire, mais bien réelles. En défini-

tive, malgré le rôle restreint que le règlement laissait au professeur, ses jugements devaient l'emporter, dans la plupart des cas, on se rangeait à son avis, eût-on tout d'abord senti naître en soi des préférences contraires. Combien de fois n'avons-nous pas été témoin d'un phénomène semblable! C'est peut-être ce qui était arrivé au jury de 1780; interrogées, deux personnes auraient avoué que, livrées à leur propre goût, elles auraient sans doute donné le prix à Ramey. M. de Joursanvault se sera emparé de cet aveu, défiguré peut-être, et l'aura encadré, comme on l'a vu, dans un récit des plus inexacts. D'autre part, il est assez curieux de voir que les États ou plutôt Devosge, en admettant ainsi dans le jury les amateurs et artistes étrangers à l'École, ont eu l'honneur d'inventer ou de mettre à exécution, avec beaucoup plus de prudence, un système qui devait être adopté plus tard par la Convention; on sait en effet que le Jury national des Arts, constitué le 23 brumaire an II, se composait d'artistes, mais aussi de savants, de gens de lettres, même d'acteurs, même d'un cordonnier, Hazard, peut-être par souvenir du cordonnier qui, dans l'antiquité, avait donné un jour un bon conseil au peintre Apelle. M. Despois (*Vandalisme révolutionnaire*, p. 159) a raison de dire : « Ainsi tombaient les barrières qui parquaient jadis chacun des Arts sur un terrain réservé aux seuls initiés et que Diderot seul avait osé franchir au dix-huitième siècle. » Mais comme on le voit, ces barrières étaient déjà tombées, au moins dans une ville de province.

Le concours de 1784 est mémorable, dans les fastes de l'École. C'est celui où Prud'hon obtint le prix. Né en 1758, Pierre Prud'hon entra à l'École de Devosge en 1774; au concours annuel de 1776, c'est lui qui remporta la médaille d'or pour la peinture. Il dut quitter l'École peu de temps après ce succès et se retira à Cluny, où il contracta en 1778, à vingt ans, par devoir, un mariage qui fit le malheur de la plus grande partie de sa vie. Il eut un moment l'intention de se présenter au concours de 1780, celui où Naigeon eut le prix; il y était encouragé par le baron de Joursanvault, qui avait bien reconnu les aptitudes du jeune artiste, mais qui lui donnait peut-être à ce moment un conseil prématuré. Prud'hon, prévoyant le succès de Naigeon qui était resté à l'École, préféra attendre; il se rendit à Paris, où il séjourna en compagnie de Ramey et d'un autre Naigeon, autre protégé de M. de Joursan-

vault. Puis en 1783 il revient à Dijon et rentre à l'École de Devosge pour se constituer des droits au concours de l'année suivante. On a quelques-unes des lettres qu'il écrivit alors de Dijon à M. Fauconnier [1]; elles respirent tantôt le découragement et l'ennui, tantôt la confiance dans le succès. Le concours, retardé comme la tenue des États, eut lieu en avril et mai. Voici quel était le sujet de peinture : « Gientius (au lieu de Gentius), roi des Esclavons (des Illyriens), sollicite Pompée de lui révéler les ordres dont le Sénat l'avait chargé ; l'ambassadeur romain assure la constance de son refus en portant le doigt dans la flamme ardente d'un flambeau. » L'étude de Prud'hon réunit tous les suffrages; le second prix fut donné à un certain Feuchot, qui n'a pas laissé de nom. M. Ch. Clément, qui ignore, comme il le fait remarquer, les noms des concurrents et le sujet du concours, raconte l'anecdote suivante : « Pendant que Prud'hon était enfermé et occupé à terminer son tableau, il entendit dans une cellule voisine les gémissements d'un camarade qui ne pouvait venir à bout du sien. Prud'hon abandonne son travail, détache une planche de la cloison et termine le tableau de son concurrent. Il fit si bien que ce fut son rival qui obtint le prix. Mais, touché de l'injustice faite à Prud'hon, le jeune vainqueur avoue franchement qu'il lui doit son succès. Les États de Bourgogne réparèrent leur injustice involontaire; le prix fut décerné à Prud'hon, et ses camarades, pénétrés d'admiration, le portèrent en triomphe dans toute la ville de Dijon. » C'est là une légende, selon toute vraisemblance. Comment Prud'hon qui était venu de Paris pour le concours, qui mettait dans ce prix de Rome toutes ses espérances, aurait-il poussé à ce point le désintéressement? D'ailleurs, nous avons les procès-verbaux de tous les concours; ils sont rédigés avec le plus grand soin et très circonstanciés; ils mentionnent toujours les moindres incidents. Celui-là n'aurait pas manqué d'être relaté. Puis aurait-on donné le second prix à Feuchot, si Feuchot avait avoué que Prud'hon avait fait la moitié de son ouvrage? Pour ne pas renoncer tout à fait à cette anecdote qui fait honneur aux sentiments généreux des élèves de Devosge, admettons, si l'on veut, qu'elle peut être vraie, pour le fond sinon pour les détails du concours annuel de 1776, où Prud'hon avait

[1] Voir *Prud'hon*, par Ch. Clément.

remporté le 1er prix de peinture, sans qu'il soit fait mention d'un second prix au procès-verbal; mais, à coup sûr, elle n'a aucun rapport avec le concours de 1784 pour le prix de Rome.

Le sujet de sculpture était le suivant : « Othryades, Athénien, avant de mourir, érige un trophée de la victoire qu'il a remportée sur les Lacédémoniens, et est inscrit de son sang (*sic*) ces particularités sur son bouclier. » Cette rédaction est étrange, à bien des égards. Othryades était un Lacédémonien, non un Athénien; chargé de soutenir avec quelques combattants, contre les champions d'Argos en nombre égal, la cause de sa patrie, et laissé pour mort par les deux Argiens, qui survivaient parmi les ennemis et croyaient avoir remporté la victoire, il se souleva en s'appuyant sur des lances à demi rompues, rassembla les boucliers des morts et en dressa un trophée sur lequel il écrivit de son sang : « A Jupiter dieu des trophées. » Nous racontons ici l'anecdote d'après le texte très clair et très propre à être pris comme sujet de sculpture du pseudo-Plutarque, qui d'ailleurs ne diffère que par des détails des autres auteurs de l'antiquité sur ce glorieux fait d'armes. Malheureusement Devosge s'était contenté, sans nul doute, d'emprunter le sujet à Valère-Maxime qui le raconte en une seule phrase très contournée et assez obscure. La traduction dont il se servit n'avait pu corriger les défauts du texte. Le prix fut attribué à Pierre Petitot, de Langres [1], qui devait exécuter à Rome avec talent une copie du Gladiateur combattant pour le Musée de Dijon et fournir une honorable carrière d'artiste, avec moins d'originalité toutefois et d'éclat que Prud'hon et Rude.

Le concours de 1787 mérite également d'être raconté, parce que Devosge y montra une grande fermeté qui fut approuvée par les États, et parce que ce récit peut servir à éclairer quelques passages de la correspondance si intéressante de Prud'hon avec Devosge. Les concurrents pour la peinture étaient Baillot, Martinécourt et le fils de Devosge même, Anatole Devosge, âgé de seize ans. Prévoyant que son impartialité ne serait pas à l'abri de tout soupçon, Devosge déclara que son fils, s'il obtenait le prix, n'en profiterait pas; que la pension serait accordée à celui des deux autres concur-

[1] En 1784 par conséquent, et non en 1788, comme le dit le Dictionnaire de Bellier de la Chavignerie.

rents qui aurait été jugé le plus capable. C'est ce scrupule que Prud'hon cherchait à vaincre, par dévouement pour son maître et le fils de son maître, peut-être aussi par un sentiment d'équité tout juvénile qui tient peu compte des convenances de situation, dans une lettre du 2 février 1787. « M. Devosge, faites réflexion; les concurrents sont peu à craindre; il est dans l'âge où lorsqu'on voit de belles choses et qu'on est aiguillonné par l'émulation et l'exemple, le talent se développe avec vigueur. Son imagination est en effervescence; il a une grande volonté de bien faire. Toutes ces circonstances doivent vous engager à ne pas sacrifier son intérêt au scrupule mal fondé de croire qu'on s'imaginera que vous l'avez favorisé. C'est votre fils et de plus votre élève, et un élève qui semble n'attendre que l'occasion de faire honneur à son maître... » Entraîné par l'élan de la reconnaissance, plein de l'enthousiasme et des réflexions que l'Italie lui avait inspirés, Prud'hon s'enhardissait, dans la même lettre, à donner des conseils au fils, par-dessus la tête du père, pour ainsi dire, comme s'il eût senti le besoin de compléter, à certains égards, l'enseignement de Devosge. « Montrez-leur (à vos camarades), dans la manière de faire votre tableau, que Rome n'est point faite pour être vue par des aveugles ou des petits-maîtres : du nerf, de l'expression, etc. » Prud'hon ne paraît pas s'être trompé sur Baillot et Martinécourt; mais, au sujet d'Anatole Devosge, il était dupe de son affection ou de ses désirs. Quoi qu'il en soit, Devosge père ne se rendit point à ces arguments et fit bien. D'ailleurs, un incident pénible le força à demander l'annulation du concours. Martinécourt et Baillot parvinrent à voir par une fenêtre, dans la loge de Devosge fils; ils s'aperçurent, paraît-il, que le tableau de leur concurrent était supérieur à ce qu'ils avaient fait eux-mêmes ou espéraient pouvoir faire; Martinécourt, qui, d'autre part, se considérait comme déjà vaincu par Baillot, fit comprendre à ce dernier qu'il aurait l'humiliation d'être battu par un enfant de seize ans; bref, tous les deux résolurent de se retirer et d'emporter chacun son tableau. Interrogés, gourmandés, ils répondirent, paraît-il, avec une certaine insolence. Devosge, mécontent, se croyant peut-être en cause dans l'esprit de ses élèves malgré ses précautions, soucieux de maintenir l'ordre dans l'École, en écrivit aux Élus. « L'enlèvement des deux tableaux, disait-il entre autres choses, quand

même ils seraient rapportés, n'en permet plus l'admission. Et suivant le règlement que vous avez fait à cet égard, le prix devrait appartenir au tableau restant. Mais j'ai eu l'honneur de vous observer, Messieurs, que ce tableau est de mon fils, et qu'attendu son âge il n'a concouru que pour l'émulation, et non pour enlever à ses collègues un prix que je n'ose penser qu'il mérite. Permettez-moi de vous demander en grâce qu'on n'ait aucun égard à celui de mon fils[1]. » On ne pouvait être plus digne. Devosge, qui se souvenait sans doute de l'affectueuse insistance de Prud'hon, ajoutait : « Le prix de peinture n'ayant pas lieu en conséquence pour cette triennalité, vous jugerez peut-être à propos de continuer la pension du sieur Prud'hon, pensionnaire peintre, qui a des talents distingués et *une âme faite pour sentir tout le prix de ce bienfait* et pour en profiter. » D'autre part, Devosge signalait aux Élus la complicité d'un sieur Marlet, un des trois concurrents pour le prix de sculpture, chez qui, avec son consentement et même sur ses offres, Baillot et Martinécourt avaient déposé leurs tableaux. Les Elus décidèrent que Baillot et Martinécourt seraient exclus de tous les concours de l'École; que Marlet serait blâmé; ils ajoutaient : « Il ne sera fait en conséquence aucune distribution de prix pour la présente triennalité, nous réservant de prendre sur l'emploi des fonds qui en sont l'objet, tel parti qu'il appartiendra et de témoigner notre satisfaction à celui des deux autres compétiteurs pour le prix de sculpture qui aura donné des preuves d'une plus grande capacité, d'après l'examen qui sera fait de leurs modèles[2]. » Cette décision des Élus était à la fois ferme et sage; elle punissait les coupables et réservait les droits de ceux qui n'avaient pas participé à ce petit complot d'École. A ce moment sans doute Devosge écrivit à Prud'hon pour savoir de lui s'il resterait volontiers à Rome comme pensionnaire de la province pendant trois nouvelles années. Prud'hon refusa d'abord pour raisons de santé et par crainte de ne pas remplir ses engagements envers la province; puis, dans une lettre du 27 août 1787, il se montre disposé à accepter, à la condition de partager ses trois ans de pen-

[1] Pièces inédites conservées à l'École de Dijon.

[2] Papiers de l'École. C'était là comme un projet soumis à Devosge. Les Archives de la Côte-d'Or contiennent la pièce définitive, que nous citons plus loin, avec la modification que Devosge y fit introduire.

sion entre Rome, où il exécuterait deux tableaux d'après un acte mémorable du grand Condé, et Paris, où il avait hâte de retourner. Entre temps, à la date du 31 juillet 1787, les Élus avaient pris sur la proposition de Devosge la décision suivante : « Les fonds destinés au prix de concours seront accordés au sieur Prud'hon, élève de l'École, pensionnaire à Rome, à charge d'envoyer à l'administration, pendant le cours des trois années à venir, pour la décoration du palais des États et la multiplication des bons modèles, deux tableaux dont nous désignerons le sujet et la grandeur. » Il est probable que Devosge, en voyant les hésitations de Prud'hon, voulut lui ménager la facilité de rester à Rome, s'il le désirait, s'il changeait d'avis avant l'expiration des a pension, qui, étant de quatre ans, ne devait prendre fin qu'en l'année 1788. La proposition de Prud'hon fut-elle transmise aux Élus, et y fut-il donné suite? C'est ce que nous ne pouvons dire. Devosge, sans doute, attendait une décision ferme de l'artiste pour la soumettre aux Élus. Mais l'impatience du retour en France et à Paris ne fit que s'accroître avec le temps chez Prud'hon. Nous le retrouvons à Paris en novembre 1789; il devait y être depuis un assez long temps, dit M. Ch. Clément. Il y était sans doute, à Paris ou du moins en France, depuis les premiers mois de 1789. Dans les Archives de la Côte-d'Or (Dossier de l'École), on trouve un reçu de Prud'hon à la date du 14 février 1788 pour une gratification de 1,000 francs. C'est, croyons-nous, sur son séjour à Rome, le dernier document authentique. Quant au prix de sculpture, cette même année, il fut donné à Bornier, qui partit pour Rome et fut plus tard un des professeurs de l'École. C'est le dernier concours qui ait eu lieu pour le prix de Rome; les événements de 1790 devaient faire à l'École une situation toute nouvelle.

Les pensionnaires des États de Bourgogne trouvaient à Rome le meilleur accueil auprès des personnages les plus considérables; ils étaient traités comme les pensionnaires de l'Académie de Paris; Vien, le directeur de l'École française depuis 1758, s'intéressa tout particulièrement, dit M. Fremiet, aux élèves de Devosge, comme à des artistes étrangers aux erreurs de l'École française; que ce fût pour ce motif, ou parce que ces jeunes gens firent preuve de talent, Vien écrivit en leur faveur au moment où Devosge réclamait une augmentation de la pension, et cette attestation ne fut

pas inutile auprès des États. Ils arrivaient munis de lettres de recommandation pour l'ambassadeur de France, le cardinal de Bernis, qui les recevait à sa table. « Son Éminence, dit Prud'hon, dans une lettre du 2 janvier 1785, nous a invités à dîner dimanche dernier... Là, il y avait des prélats, de la noblesse et beaucoup d'artistes, peintres, sculpteurs, architectes et musiciens. Quel aimable homme que ce cardinal de Bernis! Il est affable, familier, mettant tout le monde à son aise; bref, on est chez lui comme chez soi. » Les protecteurs s'offraient même quelquefois avec un empressement qui ne laissait pas d'inspirer des inquiétudes à des artistes sérieux. « Le gouverneur de M. l'abbé de Bourbon, M. Turlot, dit Prud'hon, nous a envoyé chercher et nous a témoigné vouloir nous honorer de sa protection. J'avoue, Monsieur, que les protections m'embarrassent plus qu'elles ne me plaisent, etc... Pour en revenir à M. Turlot, sans que j'en susse rien, il nous a engagés avec M. Lagrenée (le nouveau directeur de l'Académie de France à Rome), un peu plus loin que je ne l'eusse désiré; il l'a prié d'écrire tous les trois mois aux Élus de Bourgogne, soit en notre faveur, soit pour leur rendre compte de notre avancement; pour ce faire, il faudrait lui montrer de nos ouvrages, et, de bonne foi, je ne me sens pas porté à cela. M. Lagrenée a sa manière de voir et de faire qui ne cadre guère avec la mienne... » Une telle confidence faite à un maître, à Devosge, honore ce maître, si nous ne nous trompons; elle montre combien Devosge, dans ses conseils, ménageait, non l'amour-propre, sans doute, mais cette délicatesse de la première impression qui est le principe de la future originalité. Lui eût-on parlé, en effet, de cette manière s'il eût été un maître autoritaire et exclusif? Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point; tout ce que nous voulons faire remarquer en ce moment, c'est que les pensionnaires des États avaient à Rome une situation privilégiée; ils ne dépendaient, en réalité, de personne; Devosge restait le seul intermédiaire entre eux et les États.

Toutefois, ils étaient soumis à une espèce de surveillance. Le consul de France à Rome, M. Digne, qui était chargé de payer aux élèves les quartiers de leur pension, avait aussi les yeux sur leur conduite, leur donnait parfois des conseils, et ces conseils n'étaient pas toujours bien reçus; de là, quelques ennuis pour Devosge. C'est ainsi que le sculpteur Renaud, un des premiers pensionnaires,

provoqua, par une scène violente dont nous ne connaissons ni la cause ni les détails, le mécontentement de M. Digne. Le consul écrivit à Devosge, qui se peint dans sa réponse ; non seulement, en effet, il blâme Renaud, approuve M. Digne, mais il se montre très effrayé des conséquences qu'un tel incident peut avoir pour ses élèves et son École ; on dirait qu'il croit déjà son œuvre compromise. « ... Je connaissais parfaitement, dit-il, l'humeur altière du sieur Renaud, et combien peu il avait de douceur dans le caractère ; mais j'étais loin de m'imaginer qu'il ne fût pas capable de se contraindre assez pour ne pas manquer à quelqu'un à qui il ne doit pas moins de respect que de ménagement ; je vous assure que son procédé avec vous m'est d'autant plus sensible, que je crains que les effets n'en rejaillissent sur les autres élèves [1]... » Renaud, qui s'était mis dans ce mauvais cas, avait pourtant signé, quelque temps auparavant (30 mars 1779), une lettre écrite, il est vrai, et signée aussi par Gagneraux, mais pleine des protestations les plus énergiques d'attachement et de reconnaissance. « Nous ne serions pas vos élèves si nous avions un vice (l'ingratitude) que vous nous avez toujours peint avec les couleurs qu'un homme vertueux emploie pour le rendre affreux... » On voit que Devosge se chargeait aussi en partie de l'éducation morale de ses élèves, et de plus qu'il avait dû donner, dans une lettre adressée aux deux pensionnaires, des conseils plus particulièrement appropriés sans doute au caractère ombrageux de Renaud. Cet artiste, mauvaise tête, avait le cœur bien situé, ce qui ne doit pas surprendre ; en 1790, établi à Marseille depuis six ans, il fut une des cinquante personnes qui prirent le fort de Notre-Dame de la Garde [2].

L'École avait eu pour premier patron M. Legoux-Gerland, qui lui assura sans peine, d'autre part, le patronage de l'Académie de Dijon. Devosge lui-même fut reçu académicien, et les premiers prix annuels furent distribués au nom de l'Académie, aux frais de Legoux-Gerland. Quand l'École eut été dotée par les États, il était naturel qu'elle passât sous la haute protection du prince de Condé, Louis-Joseph de Bourbon, gouverneur de la province ; ce qui eut lieu en 1769. Le prince de Condé autorisa la représentation de

[1] Lettre inédite du 22 juin 1780, communiquée par M. Saint-Père.

[2] Cornereau, *le Palais des États*, note 193. Nous ne voyons pourquoi l'auteur ou M. Baudot, à qui il a emprunté sa note, hésite sur l'identité de ce Renaud.

son portrait en buste, sur les nouvelles médailles, qui, d'ailleurs, restèrent à la charge de la province, et, suivant une décision de 1782, présida une distribution de prix tous les trois ans, l'année de la tenue des États. « Le lauréat, dit un procès-verbal, s'est présenté et incliné aux pieds de Son Altesse Sérénissime et en a reçu le témoignage qu'elle avait de son ouvrage. » De tels encouragements étaient précieux sans doute, mais ils furent les seuls que l'École reçut du prince. Legoux-Gerland avait été plus généreux.

Un autre patronage d'un autre genre, celui de l'Académie royale de peinture et de sculpture, fut offert à Devosge par un de ses amis, le sculpteur Gois, qui, dans une lettre du 29 septembre 1775[1], indique les voies et moyens. Il faut écrire à M. Pierre, le premier peintre du Roi et le directeur de l'Académie; solliciter la protection de M. le comte d'Angiviller, le directeur, ordonnateur général des bâtiments du Roi, jardins, arts, académies et manufactures royales, etc.; inviter M. Pierre à être le directeur en chef de l'École dijonnaise; taire avec soin, sans doute pour n'avoir l'air d'imiter personne, les démarches des autres Académies provinciales, Marseille et Caen, qui demandaient en ce moment la même faveur. C'était le moment où l'Académie, grâce à l'influence du comte d'Angiviller, prenait une situation prépondérante : l'École royale des élèves protégés, qu'elle avait toujours vue d'assez mauvais œil, venait d'être fermée, et son directeur, Vien, avait été envoyé à Rome pour diriger l'École française. Le patronage sur les Académies provinciales était de nature à rendre sa domination unique et générale. Quelle fut la réponse de Devosge? Nous l'ignorons malheureusement; mais comme nous n'avons trouvé dans les papiers concernant l'École de Dijon aucune trace de ses rapports avec l'Académie royale, il est fort probable que la proposition de Gois fut déclinée. L'École de Dijon avait eu, dès le début, de trop hauts personnages pour chercher à Paris d'autres protecteurs qui auraient sans doute porté ombrage aux premiers; puis c'était une création unique en son genre, avec ses prix de Rome, son unité de direction et d'enseignement; elle n'eût eu qu'à perdre à suivre l'exemple des autres Académies et à se mettre comme en tutelle. D'ailleurs, l'esprit de la ville répugnait et répugne encore aux

[1] Lettre inédite, communiquée par M. Saint-Père.

attaches officielles; on craint toujours d'y acheter trop cher des avantages mal définis. Devosge, qui n'était pas de Dijon, il est vrai, mais qui y était établi depuis longtemps, qui connaissait son entourage et qui avait à soutenir le caractère de sa fondation, devait être dans ces sentiments.

Chose étrange! Cette école, si protégée, si florissante, n'eut pas, pendant longtemps, de domicile fixe. De la salle des Gardes du vieux palais, elle passa dans une salle d'apparat nouvellement construite; puis de cette salle, dite salle de Flore, dans son premier local; parfois, à l'époque de la tenue des États qui encombrait le Palais, c'était le couvent des Cordeliers qui donnait, moyennant indemnité, l'hospitalité à l'École. Mais en 1783, sur la proposition de Devosge, les États votèrent une somme de 700,000 francs, pour l'agrandissement et l'achèvement du palais. Le professeur obtenait par là trois choses essentielles et liées entre elles : un local fixe pour l'École; un domicile pour lui et sa famille, avec un cabinet tout près de la salle des études, avantage inappréciable, attendu que Devosge, en dehors des deux heures réglementaires, consacrait à ses meilleurs élèves une bonne partie de la journée; enfin la création d'un Musée, bien modeste à ses débuts et peut-être dans l'intention de Devosge, puisqu'il devait surtout être orné par les œuvres, copies de tableaux ou de statues, des pensionnaires des États, mais destiné à s'accroître, et par les soins mêmes du fondateur. L'École et Devosge furent mis en possession des nouveaux bâtiments en l'année 1785; le Musée ne devait être ouvert qu'en 1799. Devosge, après un tel succès, un tel coup de maître, devait croire son œuvre fortement constituée; et elle l'était en réalité, puisqu'elle put résister habilement et vaillamment, non toutefois sans y perdre quelque chose, à la plus violente des secousses.

A. Bougot,

Doyen de la Faculté des lettres de Dijon, professeur d'histoire de l'Art à l'École nationale des Beaux-Arts de Dijon, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

XIV

STATUES DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE CONSERVÉES EN FOREZ

Nous avons publié dans le *Forez pittoresque et monumental,* en 1889, une photogravure de la statue de Notre-Dame *du Pilier,* à Saint-Galmier (Loire), œuvre d'un maître inconnu qui vivait aux environs de l'an 1500. Cette reproduction attira l'attention de plusieurs artistes, et M. Courajod voulut bien nous demander un moulage de la tête de la Vierge de Saint-Galmier pour le cours qu'il professe au Louvre.

Le mérite que le savant conservateur du Musée de la Renaissance a reconnu à ce morceau nous engage à soumettre au Congrès une description et des photographies plus complètes, et nous croyons faire chose utile à l'histoire de l'Art en y joignant celles de plusieurs autres statues de la même époque et de la même famille que possède le Forez.

Ces sculptures ne nous paraissent pas indignes d'être placées à côté de la Vierge de Saint-Galmier; peut-être même jugera-t-on que deux d'entre elles lui sont supérieures.

VIERGE DE NOTRE-DAME DE LA CHIRA, A SAINT-MARCEL D'URFÉ.

Cette statue est le principal ornement d'une chapelle rurale fondée en 1508, sur une colline qui domine le bourg de Saint-Marcel d'Urfé, par Claude Raybe de Galles, seigneur de Saint-Marcel, chanoine et comte de Lyon, doyen de Notre-Dame de Montbrison et prieur de l'Hôpital-sous-Rochefort. Elle est, selon toute apparence, contemporaine de la chapelle elle-même, et réunit ainsi à son mérite artistique l'intérêt particulier qui s'attache à toute pièce datée.

La Vierge, debout, tient sur le bras gauche l'Enfant Jésus à demi vêtu d'un lange qu'il relève sur le bras et avec lequel il

semble jouer. Le profil de la Vierge est plein de finesse et d'un type bien français; les yeux en amande et peu ouverts sont traités comme au déclin du quinzième siècle. La tête est ornée plutôt que couverte d'un voile léger bordé d'un filet rouge et rejeté en arrière, d'où s'échappe une abondante chevelure ondée, tombant en nappe dans le dos et entièrement dorée, ainsi que les cheveux de l'Enfant Jésus. Le corps est vêtu d'une première tunique croisée à la gorge et dont les manches étroites, bordées d'un petit ornement peint en rouge, reparaissent aux poignets, et d'une robe brodée autour du cou et à manches un peu plus larges. Par-dessus cette robe, un très ample manteau est relevé du côté droit, à la hauteur de la ceinture, par une agrafe invisible, après avoir enveloppé le bras gauche; sur le bord de ce manteau court une broderie en très faible relief et dorée; le revers est semé d'étoiles et peut-être de fleurs de lis, dorées ou peintes, dont il ne reste que des traces peu distinctes.

Le travail est précieux, il y a une certaine recherche de détails; l'ensemble toutefois ne manque pas de largeur.

Le groupe, isolé aujourd'hui au milieu de la chapelle, était évidemment destiné à être abrité sous une niche ou appliqué contre un mur, car la partie postérieure n'est qu'ébauchée.

Hauteur : 1^{m},51. Albâtre blanc.

La tête de la Vierge paraît formée de plusieurs morceaux, soit qu'il en ait été ainsi à l'origine, soit qu'elle ait été brisée à une époque inconnue et soumise à une restauration, d'ailleurs habile. Une légère cassure se remarque à l'extrémité du nez de l'Enfant Jésus. Le bout du pied droit de la Vierge manque; c'était aussi une pierre rapportée. Ce pied était chaussé. Du reste, l'état de conservation du groupe est fort satisfaisant, mais il est placé trop haut et mal éclairé. Cette circonstance nous a empêché d'obtenir des photographies convenables. Pour avoir un bon éclairage, il eût été indispensable de déplacer cette lourde statue, masquée à droite et à gauche par les nervures de la voûte.

VIERGE DE L'HOPITAL-SOUS-ROCHEFORT.

La Vierge est debout et tient sur son bras gauche l'Enfant Jésus qu'elle contemple avec amour. Celui-ci lui tend les bras et lui

sourit. Les deux têtes ont une jolie expression. Les cheveux de la Vierge tombent sur ses épaules. Pour vêtements, elle porte une robe à manches étroites, croisée sur la poitrine, où elle était fixée peut-être par un bijou rapporté, et un manteau à larges plis passant de l'épaule droite sous le bras gauche et relevé sur ce dernier pour recevoir l'Enfant Jésus. Une toile est marouflée sur les vêtements. Les deux figures, qui étaient polychromes, ont été, il y a une vingtaine d'années, recouvertes d'une couche épaisse d'un vernis blanc à la céruse. On distingue encore néanmoins de nombreuses traces de bleu d'outremer sur la robe et le manteau de la Vierge. La chevelure de celle-ci était dorée, et il en était probablement de même de celle de l'Enfant Jésus. La tradition voulait que les yeux de la Vierge fussent d'émail : ce détail ne paraît pas exact.

Cette sculpture, d'un style bien français, est exquise de naturel et de sentiment; elle offre l'alliance bien rare d'une noblesse et d'une dignité parfaites avec la plus charmante simplicité. Le travail en est large et ferme; les mains sont belles; les draperies, jetées sans recherche apparente, produisent un grand effet. Le groupe devait être adossé à une muraille, il est seulement dégrossi par derrière, mais sous les autres aspects il présente un profil heureux.

Hauteur : 1m,58. Bois de noyer.

Il est vraisemblable que cette statue n'est autre que l' « image ancienne très dévote » de Notre-Dame de Grâce, qui, au rapport de l'historien du Forez La Mure, mort en 1675, existait de son temps dans l'église du prieuré de l'Hôpital-sous-Rochefort[1]. Ce prieuré avait pour titulaire, dès 1497, Claude Raybe de Galles, le même qui a doté la chapelle de la Chira de la statue précédemment décrite, et il est naturel de lui faire aussi honneur du don de celle-ci. Claude Raybe, issu d'une des plus vieilles familles du Forez, avait le goût des arts et faisait le plus noble usage de sa fortune. Outre la chapelle de la Chira, il fit bâtir à Grezolles, dont il était curé, une autre chapelle qu'il enrichit d'un précieux vitrail. L'église de Notre-Dame de Montbrison éprouva aussi ses libéralités. « Aux grandes réparations qu'il fit en cette église, sa magni-

[1] Bibliothèque de Montbrison, *Papiers du chanoine La Mure*, t. II, f° 18 v°.

« fique piété ajouta, dit La Mure, la garniture d'une tapisserie « pour le chœur et un beau tabernacle d'argent massif pour l'autel « du saint Sacrement[1]. » Il avait eu comme prédécesseur, en son prieuré de l'Hôpital, Guillaume Mastin de la Merlée, qui paraît y avoir fait exécuter des travaux assez importants, témoin ses armes sculptées en plusieurs endroits; il eut pour successeur, en 1510, Jacques de Vitry-Larière, doyen de Notre-Dame de Montbrison. On pourrait, à son défaut, attribuer à l'un de ces deux personnages le don de la Vierge de l'Hôpital.

Nous faisons des vœux pour que cette pièce remarquable soit débarrassée de la couche de blanc de céruse qui masque d'intéressants détails.

SAINTE CATHERINE, A CHAMPOLY.

La sainte est debout, tenant de la main droite une épée renversée et s'appuyant de la gauche sur une roue armée de dents. La tête est d'un beau type; on pourrait toutefois lui reprocher de manquer un peu d'expression. Les cheveux flottent sur les épaules. La robe, serrée au-dessous des seins par une cordelière, est relevée un peu plus bas par une deuxième ceinture qui demeure cachée sous les plis qui retombent de la partie supérieure. Les manches sont fendues latéralement et rattachées de distance en distance, en laissant apparaître dans les intervalles un premier vêtement intérieur; sur les épaules est jeté un manteau retenu sur la poitrine par deux minces lanières rattachées par un fermail en forme de rosace. Ce manteau est ramené sous le bras gauche et relevé sur le bras droit. La chaussure est terminée par une pointe légèrement arrondie. La partie postérieure de la statue est travaillée avec assez de soin pour laisser supposer qu'elle était isolée ou presque isolée. Le faire des draperies semble rappeler un peu celui de la sculpture sur bois; la figure est d'ailleurs très élégante et d'un excellent style.

Hauteur : $0^{m},77$. Marbre blanc de Carrare. Le bloc mis à la disposition du sculpteur devait être fort étroit, car, pour éviter de compléter la roue par des pièces, il a été obligé d'en cintrer le plan.

[1] *Astrée sainte*, liv. III, ch. XXIV. — Cf. dom RENON, *Chronique de Notre-Dame d'Espérance de Montbrison*, p. 177 et suiv.

Nulle trace de polychromie.

Cette statue, aujourd'hui placée dans l'église de Champoly, provient de celle de Saint-Étienne d'Urfé, jadis paroissiale et dont on voit les ruines au pied du célèbre château du même nom. Pendant la Révolution, elle fut cachée dans une botte de paille, ce qui explique son parfait état de conservation. On ne risque guère de se tromper en la regardant comme un don ou un souvenir de Catherine de Polignac, première femme de Pierre II d'Urfé, grand écuyer de France, bailli de Forez, morte le 5 février 1493[1].

Catherine de Polignac avait à la Bastie un superbe tombeau où son effigie était coulée en bronze. Peut-être la statue que nous décrivons est due à l'artiste qui fit ce tombeau et a été exécutée en même temps.

NOTRE-DAME DU PILIER, A SAINT-GALMIER.

Cette statue doit son nom au pilier contre lequel elle est adossée, sous un élégant édicule du seizième siècle, dans l'église de Saint-Galmier (Loire). La Vierge est debout, s'appuyant sur la jambe droite. La taille est fortement cambrée pour faire équilibre au poids de l'Enfant.

Celui-ci lève les yeux au ciel, et sa mère abaisse les siens sur lui. Il repose sur le bras droit de la Vierge; de la main gauche, qui est élevée, il tient un cordon enroulé autour d'un de ses doigts. Ce cordon, qui a été cassé, devait lier la patte d'un oiseau fort endommagé, ce qui nous a empêché d'en reconnaître l'espèce. La tête de Marie respire un sentiment très délicat; l'expression est un peu indécise et fait penser à certaines figures de Léonard de Vinci, bien que ce groupe soit évidemment de l'Art français.

L'expression du visage de l'Enfant est beaucoup plus vulgaire. Cette figure est d'ailleurs d'une exécution inférieure à celle de la Vierge, et il est permis de supposer qu'elle n'est pas de la même main[2].

[1] Voir Auguste Bernard, *les d'Urfé*, p. 36 et suiv. — La deuxième femme de Pierre d'Urfé fut la mère de Claude, grand ami des arts. Il restaura le château de la Bastie, dont la monographie a été publiée par nous en 1886.

[2] Il est vrai qu'on remarque souvent l'anomalie que nous signalons, spécialement en Flandre; mais jamais en Forez nous n'avons vu un contraste pareil à celui qui existe entre les deux têtes du groupe de Saint-Galmier.

Le costume de la Vierge est riche et compliqué. La tête est recouverte d'un voile rejeté dans le dos et ornée de bandes froncées transversalement et de deux rangs de perles qui se réunissent au-dessus du front sous un large bijou en forme de rosace. De ce voile s'échappe une abondante chevelure; deux masses de cheveux légèrement tordus s'en détachent pour encadrer gracieusement le visage et retombent sur les épaules. Deux cordons liés au voile et terminés par des houppes tombent sur la poitrine. La Vierge est habillée d'un premier vêtement léger ou chemise dont on n'aperçoit que le bord supérieur, d'une première robe ou cotte montante, d'une étoffe très fine, aux manches bouffantes, et d'une robe sans manches, bordée d'un riche galon à la gorge et garnie de perles aux entournures. Les avant-bras sont recouverts de mancherons aussi bordés d'un galon, fendus et rattachés au-dessous par des cordons. La partie inférieure du corps est enveloppée dans les plis opulents d'un large manteau brodé sur les bords et relevé sur le bras gauche.

Cette statue a été sauvée du vandalisme révolutionnaire par un nommé Antoine Point, qui la cacha sous un amas de tonneaux. Elle fut réparée en 1840; elle était alors recouverte d'une couche de badigeon épaisse d'un centimètre. M. Mauvernay, peintre verrier, de qui nous tenons ce détail, nous a affirmé que sous ce badigeon on apercevait d'anciennes traces d'or et de couleur.

Hauteur : 1^{m},28. Pierre dure.

Si l'on ne peut restaurer cette statue avec soin et la remettre dans son ancien état, il serait au moins utile d'enlever la peinture moderne qui la recouvre en partie.

Les quatre statues que nous venons de décrire ont entre elles une incontestable parenté. Toutes ont dû être sculptées peu avant ou peu après le commencement du seizième siècle; toutes appartiennent franchement à notre Renaissance nationale; dans toutes se révèle l'étude sérieuse de la nature, naïvement, mais habilement rendue par un ciseau aussi respectueux d'elle que sûr de lui-même. Dans toutes, les draperies sont agencées avec science, largeur et variété. Est-ce à dire que ces quatre morceaux soient de la même main? Il serait peut-être téméraire de l'affirmer. La diversité des matériaux mis en œuvre : bois, albâtre tendre, pierre dure, marbre, a nécessairement modifié les procédés employés et rend plus diffi-

cile de reconnaître la manière propre de l'artiste. Nous n'avons pas, qu'il nous souvienne, rencontré en Forez de nom de sculpteur à l'époque dont il s'agit : mais les archives publiques et privées tiennent encore en réserve bien des secrets. Dernièrement, un vieux terrier de Saint-Bonnet-le-Château ne nous livrait-il pas celui de la patrie d'Antoine Jonillyon, l'architecte de la Bastie d'Urfé?

Puisse cette communication, dont nous ne nous exagérons pas l'importance, hâter le moment où une pareille bonne fortune nous rendra le nom de ces hommes modestes, qui négligeaient de signer des ouvrages dignes de notre admiration!

F. Thiollier,
Membre de la Société *la Diana*, à Montbrison [1].

XV

NOTICE
SUR
LES BRODERIES EXÉCUTÉES PAR LES RELIGIEUSES URSULINES D'AMIENS

Dans la première moitié du dix-septième siècle, le monastère récemment fondé à Amiens par les Ursulines offrait le rare et curieux spectacle d'une véritable École des Beaux-Arts, fonctionnant à l'ombre du cloître.

La décoration de l'église conventuelle avait été l'origine de ces aspirations artistiques. Les religieuses, voulant que ce sanctuaire fût orné d'une manière digne de sa destination, mais ne disposant

[1] Nous tenons à remercier M. Vincent Durand, secrétaire de la Société historique et archéologique du Forez *la Diana*, des renseignements qu'il a bien voulu nous fournir. Comme toujours, il nous a donné des preuves de son érudition et de son dévouement.

pas, sans doute, de ressources suffisantes pour recourir au talent d'artistes de profession, avaient résolu de l'embellir de leurs mains, sans s'effrayer des difficultés de cette entreprise.

Leur zèle se trouva secondé par une circonstance particulièrement favorable.

Une jeune fille, nommée Madeleine Varin, ayant résolu de quitter le monde, choisit, pour s'y retirer, la nouvelle communauté, et vint demander aux Ursulines de l'admettre parmi leurs novices.

Née à Amiens, le 9 janvier 1611, paroisse Saint-Firmin-le-Confesseur, elle était fille d'un peintre célèbre, Quentin Varin, qui avait eu l'honneur de compter le Poussin parmi ses élèves. Elle-même avait brillamment profité des leçons paternelles et apportait à ses compagnes le précieux concours d'un réel talent.

L'acte de son ingression, passé devant Bazin, notaire à Amiens, le 16 mars 1627, a été retrouvé par M. Dubois, membre de la Société des Antiquaires de Picardie. En voici la teneur :

« Ingression de Madeleine Warin, fille de défunt Quentin Warin, « peintre ordinaire du Roi, et de Antoinette Maressal, demeurant « à Paris, rue Saint-Antoine, paroisse Saint-Paul; ladite Made- « leine, religieuse de chœur des Ursulines. — Raoul Maressal, « maître peintre, paroisse Saint-Firmin-le-Confesseur, à Amiens, « son grand-père, s'engage à payer une somme de 3,000 ", savoir: « 300" le jour où elle prendra l'habit, 300" un an après, et les « 2,400" restant au jour de sa profession. Il donnera de plus trois « tableaux peints en toile, de la main du feu sieur Warin. Le 1er « avec un crucifix de 5 p. 2 p. 1/2 de hauteur et 3 p. 3 p. de « large; le 2me avec les trois Maries, de 5 p. 10 p. de haut et « 6 p. 1 p. de large; le 3me avec la Magdeleine, de 4 p. 7 p. de haut « et 3 p. 7 p. de large. »

Nous ferons remarquer la clause par laquelle la nouvelle religieuse s'engageait à offrir à la communauté trois tableaux peints par son père. Cette disposition témoigne à la fois et du goût des Ursulines pour les œuvres d'Art, et de la réputation dont jouissait le nom de Quentin Varin.

Formée par un tel maître, la nouvelle venue était toute désignée pour prendre la direction de l'œuvre commune : nulle mieux qu'elle n'en pouvait assurer l'heureuse issue.

Non seulement, en effet, elle avait pour se guider le souvenir des conseils de son père, mais encore elle pouvait, le cas échéant, réclamer les avis de son aïeul, Raoul Maressal, — peintre de valeur, dont les tableaux ornaient plusieurs des églises d'Amiens, — et ceux de son oncle Jean[1] Maressal, artiste estimé, *peintre du Roi et son valet de chambre*, comme l'avait été, du reste, Quentin Varin lui-même.

Madeleine Varin avait, on le voit, de qui tenir, l'Art était véritablement chez elle un héritage de famille.

La Mère Sainte-Magdeleine, — pour lui donner le nom qu'elle porta depuis son entrée en religion, — traça le dessin des tableaux exécutés par les Ursulines; il est à croire qu'elle composa également celui des *broderies* et, en particulier, de l'*Assomption* dont nous parlerons plus loin (n° 10). Peut-être pour ce dernier put-elle s'inspirer des cartons laissés par son père. Il est à remarquer, en effet, que l'*Assomption* était l'un des sujets favoris de Quentin Varin, et que, parmi les œuvres de ce maître, l'une des plus estimées, — conservée encore de nos jours aux Andelys, — est précisément une *Assomption*.

Malheureusement, la Mère Sainte-Magdeleine n'eut pas le temps de poursuivre plus avant son travail. Elle mourut en 1647[2], sans avoir, nous dit Pagès[3], donné le premier coup de pinceau à ses esquisses.

Toutefois, son œuvre ne devait pas demeurer inachevée, car elle laissait après elle un groupe d'élèves déjà formées, parmi lesquelles il convient de citer au premier rang, en raison de leur habileté, trois Amiénoises, les Sœurs Françoise Becquerel, Marguerite Canteraine et Françoise Du Crocquet, qui terminèrent les toiles ébauchées par leur supérieure.

Aussi bien que le pinceau, l'aiguille et l'ébauchoir furent tour à tour employés avec succès par les religieuses pour la réalisation de leur pieux dessein. Grâce à leur talent, la décoration de la chapelle fut menée à bonne fin, et si bien réussie qu'elle excita, dit-on, jusqu'à l'époque de la Révolution, l'admiration de tous les visiteurs.

[1] Voir sur ce peintre le *Dictionnaire de biographie et d'histoire* de Jal.
[2] *Chronique* des Ursulines.
[3] Manuscrit de la bibliothèque communale d'Amiens.

Nous pouvons, d'ailleurs, nous représenter par l'imagination ce qu'elle était en nous reportant à la description très détaillée qui se trouve dans le manuscrit de Pagès.

De tant d'œuvres jadis estimées, bien peu sont parvenues jusqu'à nous. La plupart ont disparu dans la tourmente révolutionnaire, détruites ou dispersées. Un petit nombre seulement put être préservé de ce désastre.

Lorsque le retour du calme permit à quelques-unes des anciennes religieuses de chercher à se réunir, elles rapportèrent ces précieux restes des richesses artistiques de leur couvent. C'étaient quelques toiles et une seule statue, mais, en revanche, plusieurs des merveilleuses broderies au *passé* qui étaient la partie capitale et tout à fait caractéristique de l'œuvre des Ursulines.

Parmi ces broderies, se trouvent des morceaux de premier ordre et qui méritent d'être spécialement étudiés, mais dont il serait téméraire, par suite de leur perfection même, d'entreprendre une description.

La photographie elle-même ne peut nous en donner qu'une idée imparfaite, car elle ne nous fera connaître ni la justesse, ni la variété et l'éclat du coloris.

Cependant, grâce aux excellentes reproductions que nous devons à l'obligeance de notre collègue M. Roux, et qui seront complétées par une brève explication[1], il sera possible, croyons-nous, à MM. les Membres du Congrès d'apprécier, dans une certaine mesure, la haute valeur de ces broderies et la richesse de leur ornementation.

Les manuscrits de Pagès nous permettront, en outre, de rappeler les pièces les plus intéressantes parmi celles qui ont disparu[2].

Enfin, nous signalerons, en terminant, quelques morceaux conservés dans des collections particulières et qui, selon toute vraisemblance, proviennent aussi des Ursulines d'Amiens[3].

Le fait que des religieuses cloîtrées se soient appliquées avec

[1] Voir ci-après, p. 303.
[2] *Ibid.*, p. 309.
[3] *Ibid.*, p. 310.

succès à décorer de leurs mains une église tout entière est unique, croyons-nous, dans notre pays. Il est, cependant, peu connu de nos jours, et l'on peut s'étonner, à juste titre, qu'il soit tombé dans l'oubli.

Nous serions heureux que cette courte Notice eût pour effet de le remettre quelque peu en lumière et de rappeler aux Amiénois une page qui n'est pas la moins intéressante des annales artistiques de leur ville.

Robert GUERLIN,
Secrétaire de la Société des Antiquaires de Picardie.

DESCRIPTION

DES BRODERIES EXÉCUTÉES PAR LES RELIGIEUSES URSULINES D'AMIENS

A. — *Pièces encore existantes dans le monastère.*

1° *Devant d'autel.* Long. 2m,93, haut. 0m,95.

Cette première pièce, la plus importante de toutes celles qui ont été conservées par les Ursulines, est une œuvre véritablement hors ligne. Toute description est impuissante à donner une idée de sa richesse et de sa perfection. Pour l'exécuter, les soies des nuances les plus variées, l'or, l'argent, les perles, et même les pierreries, ont été assemblés avec un goût et un talent exquis.

Cet *antependium* se compose de cinq parties distinctes : trois tableaux, séparés par deux groupes allégoriques. Alentour se déroule une gracieuse bordure qui encadre le panneau sur trois côtés.

Le tableau principal représente la Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, qu'elle soutient de la main droite, tandis que la main gauche se pose sur la tête de saint Jean-Baptiste enfant, qui se présente accompagné de deux agneaux.

La Vierge, coiffée d'un voile de soie vieil or, lamé d'argent, vêtue d'un manteau bleu et d'une robe rouge richement brodée, est assise dans un vestibule dallé de marbre. Dans le fond, à droite, une colonne.

Le deuxième tableau, à la droite du visiteur, est consacré à saint

Augustin. Le grand Docteur, recouvert de somptueux ornements pontificaux, est debout au milieu d'un péristyle de marbre dont on aperçoit les colonnes sur la droite; sa mitre et ses écrits sont à ses pieds; deux anges placés à ses côtés le soutiennent. Le saint évêque lève les yeux au ciel, où paraissent, dans les nuées, Dieu le Père et le Saint-Esprit, représenté par une colombe.

Des rayons lumineux jaillissent du groupe divin et descendent sur la tête de saint Augustin, qui, de la main gauche, montre au Tout-Puissant un religieux agenouillé à son côté, personnifiant les Ordres monastiques placés sous sa règle.

Le troisième tableau a pour sujet le martyre de sainte Ursule. La sainte vient d'être frappée d'une flèche au moment où elle descendait sur le rivage : deux de ses compagnes sont à ses côtés; sainte Ursule s'appuie sur l'une d'elles; de la main droite elle tient la palme du martyre; de la main gauche, un oriflamme surmonté d'une croix; à ses pieds est un globe royal, emblème des grandeurs terrestres auxquelles elle a renoncé. Dans le ciel, les anges lui tressent des couronnes.

Ces trois tableaux sont entourés de cadres brodés en relief et surmontés, celui du milieu, d'une couronne enrichie de pierreries; ceux des côtés, de têtes d'anges.

Comme nous l'avons dit, ces tableaux sont séparés par des groupes allégoriques représentant : à droite, la Foi triomphant de l'Hérésie; à gauche, la Charité. La Foi est personnifiée par une femme, qui lève vers le ciel la main droite tenant une Hostie et s'appuie de la main gauche sur une croix, tandis qu'elle pose les pieds sur un monstre terrassé. La Charité se présente également sous les traits d'une femme qui presse un nouveau-né sur son sein, pendant que deux enfants se suspendent à ses vêtements.

Surmontant ces groupes, sont deux médaillons en manière de camaïeu, brodés en soie bleue. Ils ont pour sujet : celui de droite, au-dessus de la Foi, Jésus et la Samaritaine; celui de gauche, au-dessus de la Charité, les Israélites rapportant la grappe de raisin de la terre de Chanaan.

Ces médaillons sont reliés aux cadres des tableaux par des guirlandes soutenues par des anges, et cet ensemble forme, pour toute la partie supérieure de l'*antependium*, une sorte de frise du plus heureux effet.

Le groupement des personnages, leur expression, le naturel de leurs attitudes, le modelé des figures, font de ce panneau une œuvre capitale.

2° *Devant d'autel.* Long. 2m,94, haut. 0m,92.

Ce deuxième *antependium,* bien que moins riche que le précédent, présente cependant des qualités d'exécution, de coloris et de composition qui en font un morceau accompli.

Le fond, rehaussé de paillettes de métal, donne à la pièce un éclat remarquable.

Pour donner une idée du soin minutieux avec lequel les moindres détails ont été traités, nous attirerons l'attention sur les paysages qui ornent la panse et le socle des vases de fleurs. — Le motif qui encadre trois des côtés du panneau mérite aussi d'être signalé; c'est une élégante combinaison de couronnes surmontant des têtes d'anges et des cœurs enflammés, alternant avec des vases de fleurs; le tout accompagné de rinceaux habilement disposés. — Nous ferons remarquer, enfin, le relief donné aux cadres et aux vases de fleurs.

Les trois médaillons représentent : celui du centre, une Vierge Mère d'un dessin charmant et d'une exécution irréprochable;

Celui de droite, Jésus Enfant, agenouillé, contemplant les instruments de sa Passion;

Celui de gauche, le sacrifice d'Abraham. Ce dernier médaillon renferme de curieux détails de costume.

3° *Devant d'autel.* Long. 1m,45, haut. 0m,76.

Cette pièce se rapproche à bien des égards de la précédente.

Sa largeur étant moindre, elle ne comporte qu'un seul médaillon; aussi l'attention de l'artiste s'est-elle concentrée particulièrement sur la partie ornementale, qui est traitée avec un goût charmant et de la manière la plus harmonieuse.

Le médaillon, haut de 0m,34 et large de 0m,30, représente le Christ ressuscité et tenant à la main la palme du triomphe, debout, au milieud'un jardin.

4° *Voile de Saint Sacrement*. Haut. 0m,62, larg. 0m,65.

Ce voile peut rivaliser avec le premier devant d'autel que nous avons présenté.

Le médaillon central, malgré ses faibles dimensions (0m,08), est une véritable œuvre d'art d'un fini merveilleux.

Les ornements, brodés en or sur fond d'argent, luttent d'éclat avec les reflets chatoyants des soies multicolores qui composent les bouquets de fleurs.

Des paysages en manière camaïeu, exécutés en soie bleue, décorent la panse des vases remplis de roses qui forment les quatre angles du voile.

Cette pièce offre de nombreuses analogies avec les deux chaperons brodés dont il sera question ci-dessous.

5° *Pavillon ou voile de ciboire*. Dimension de chacun des pans : Haut. 0m,25, larg. 0m,12.

Ce pavillon, brodé en or et argent rehaussés de soie et de perles, sur fond de velours pourpre, rappelle certaines broderies espagnoles de la fin du seizième siècle et du dix-septième.

Le motif d'ornementation, peu compliqué, est d'un heureux effet.

6° *et* 7° *Chaperons*.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, ces deux pièces offrent de nombreuses analogies, et comme dessin et comme exécution, avec le voile de Saint Sacrement. Les trois pièces se composent, en effet, d'un médaillon central entouré d'un élégant encadrement. Aux quatre angles, des vases de fleurs; dans les intervalles, en haut, en bas, à droite et à gauche, quatre vases plus petits; les uns et les autres reliés entre eux par des arabesques et des fleurs qui offrent dans les trois broderies de nombreux points de ressemblance.

6° Le premier chaperon, haut de 0m,67 et large de 0m,75, est brodé sur satin cramoisi. Au centre, un médaillon de 0m,10

représente sainte Ursule en costume de la première partie du règne de Louis XIV, couverte du manteau royal et couronnée. Derrière sa tête flotte un voile multicolore; une flèche perce son sein. Une riche couronne de fleurs de soie, rehaussées d'or et d'argent, encadre le médaillon. Entre les vases sont des guirlandes de soie, mêlées à des feuillages d'or.

Les fleurs qui décorent cette pièce et qui jouent, d'ailleurs, le rôle principal dans son ornementation, sont d'une exécution tout à fait supérieure.

7° La second chaperon, de 0m,62 au carré, est brodé sur un fond de soie verte. Le médaillon, de 0m,095, qui occupe le centre, a pour sujet un Enfant Jésus. Ce chaperon se rapproche plus encore que le précédent du voile de Saint Sacrement. L'or tient une place beaucoup plus large dans son ornementation, sans que le bon goût de l'ensemble ait eu, d'ailleurs, à en souffrir.

8° *et* 9° *Voiles de pupitre.* Environ 2m,50 sur 0m,55.

8° Cet ornement, d'une grande élégance, malgré sa simplicité relative, mérite de prendre place à côté des belles broderies que nous venons de décrire.

Les guirlandes de roses qui le décorent rappellent, au point de vue de l'exécution, les rameaux qui soutiennent les médaillons du deuxième *antependium.*

9° Ce voile de pupitre est brodé sur velours pourpre, en soie jaune d'or, rehaussée de soie blanche, et or, avec quelques ornements d'argent.

Le motif de décoration se compose de cercles entourant des croix du Saint-Esprit, reliés entre eux par des feuillages et des fleurs.

Nous ferons remarquer la délicatesse du motif qui termine le voile à ses deux extrémités. Il est agrémenté de quelques points de soie bleue d'un bon effet.

10° *Tableau de l'Assomption.* Haut 3m, larg. 3m,30.

Ce tableau, placé dans une tribune, se trouve dans des conditions d'éclairage tellement défectueuses qu'il nous a été impossible d'en obtenir une reprodution photographique.

Nous le regrettons vivement, en raison de l'intérêt que présente cette pièce, qui ne comporte pas moins de dix-sept personnages, sans compter les anges.

Pour la description, nous ne pouvons mieux faire que de copier le manuscrit de Pagès. (Voir ci-dessous.)

Pour achever cette nomenclature des broderies conservées aux Ursulines, nous devons citer encore deux pièces, dont l'exécution est moins parfaite, mais qui, cependant, ne sont pas dépourvues d'intérêt. Ce sont :

1° Un médaillon ovale, de 0m,34 de haut sur 0m,28 de large, représentant saint Augustin, assis devant une table et écrivant. Dans sa main gauche, on voit un cœur enflammé. On sait que cette coutume de représenter le Docteur de la grâce tenant en main son propre cœur percé d'une flèche, et l'élevant vers Dieu, a pour origine ces paroles du Saint : « Seigneur, vous avez percé mon cœur du trait de votre amour. »

2° Un tableau de 0m,60 de haut sur 0m,48 de large, qui a pour sujet le martyre de sainte Ursule.

La Sainte, en costume d'Anne d'Autriche, est affaissée au pied d'un arbre, la poitrine percée d'une flèche.

Dans le lointain, la mer sillonnée de nombreux vaisseaux.

Des diverses pièces que nous venons de présenter, *une seule,* le *tableau de l'Assomption,* est mentionnée dans les manuscrits de Pagès. Nous croyons intéressant de reproduire ici la description qu'en donne le bon chroniqueur. Elle est suivie de la description de cinq autres tableaux qui, malheureusement, ont disparu.

« Je vous ay dit que le tableau de cette contre-rétable d'autel « représente l'Assomption de la Très Sainte Vierge : elle y est « représentée, cette divine Mère, élevée, accompagnée d'une « grande multitude d'anges de différentes grandeurs et figures ; « des apôtres et quelques femmes placées au bas du tableau « regardent avec admiration cette reine des anges qui monte « dans le ciel, pendant que d'autres regardent avec étonnement « dans son tombeau, feint de marbre noir, veiné de blanc.

« Toute la représentation de ce tableau est en broderie travaillée « à l'aiguille d'une manière si excellente que l'on ne peut presque

« pas distinguer si c'est peinture, relief ou broderie, tant l'Art a « imité la nature. »

B. — *Pièces disparues.*

Pagès ajoute :

« Quatre autres grands tableaux d'un même travail et d'une « égale beauté, enfermés dans des cadres dorés, sont attachés « contre le haut de la muraille du chœur, deux de chaque côté.

« 1° On voit dans le premier tableau sainte Ursule priant Dieu, « à genoux devant un autel, sur lequel Jésus-Christ, en forme « humaine, de grandeur naturelle, se présente à cette sainte.

« 2° Dans le deuxième, paroît sainte Ursule tenante (*sic*) à la « main un roulleau de papier et s'entretenant dans un beau jardin « avec quelques princesses.

3° « Le troisième fait voir le père de sainte Ursule, vêtu de ses « habits royaux, assis dans un trosne, qui semble donner des « ordres à la princesse, sa fille, placée debout devant luy.

« 4° Le quatrième représente sainte Ursule, ombragée d'un « parasol, dans une chalouppe, accompagnée de quelques officiers « et d'un trompette, qui la conduisent pour aborder un grand « vaisseau de guerre un peu plus éloigné dans la mer, dont les « bords sont garnis de plusieurs personnes, qui, par leur diffé- « rente attitude, témoignent le regret qu'elles ont du départ de « sainte Ursule.

« 5° Au bas de ce tableau, on en voit un autre de même travail, « dans lequel est représenté un superbe palais, accompagné d'un « agréable jardin, de canaux, de grottes et de fontaines. Dans un « des appartements de ce palais, est la salle du festin où paroît « Notre-Seigneur Jésus-Christ avec les cinq vierges prudentes, « lesquelles ont attendu ce divin époux, fournies de lampes gar- « nies d'huile suffisamment jusqu'à son arrivée, pendant que l'on « voit les cinq autres vierges folles rebutées de la porte de cette « salle, dont elles étoient sorties pour acheter de l'huile qui man- « quoit dans leur lampe.

« On peut dire que ces cinq tableaux sont d'une beauté surpre- « nante pour la délicatesse de leur broderie et les nuances diffé- « rentes de leurs admirables coulleurs. On ne croira pas que je flatte

« l'habilleté de ces excellentes ouvrières qui ont brodé ces tableaux, « puisque ce furent ces mêmes religieuses Ursulines d'Amiens « qui travaillèrent pour la reine de France, Anne d'Autriche, ce « *beau lit en broderie* que l'on montre parmi les meubles pré- « cieux de la couronne.

« Les religieuses qui vivent encore aujourd'huy[1] dans ce monas- « tère ne dégénèrent pas de l'habileté de celles qui les ont pré- « cédées, ce qui se prouve par la beauté de la broderie des orne- « ments précieux dont on se sert dans leur église. »

(PAGÈS, éd^on Douchet, I, 370-371.)

APPENDICE

PIÈCES QUI SONT CONSERVÉES DANS DES COLLECTIONS PARTICULIÈRES ET QUI SEMBLENT PROVENIR DU COUVENT DES URSULINES.

1° *La Vierge et l'Enfant Jésus,* médaillon circulaire de 0^m,34, brodé or et soie, faisant partie de la collection de M. Jean Masson, d'Amiens.

La Vierge, coiffée d'un voile de soie jaune, à raies noires très espacées, est couverte d'un manteau bleu jeté sur son bras droit et laissant voir du côté gauche une sorte de tunique à manches courtes, de couleur vieil or, qui recouvre une robe de même nuance que le manteau.

L'Enfant Jésus est vêtu d'une robe de soie blanche, descendant jusqu'aux genoux. Il repose sur un coussin pourpre posé sur une colonne, dont on voit en partie le chapiteau, l'autre partie étant cachée par le cadre.

Un rideau cramoisi, frangé d'or, qui occupe le haut et les côtés du médaillon, complète harmonieusement l'ensemble de ce tableau, qui se distingue à la fois par la grâce des attitudes et par l'expression des physionomies.

2° *Buste de la Vierge,* médaillon ovale de 0^m,32 de haut. sur 0^m,25 de larg., brodé soie, appartenant à Mme Garnier, d'Amiens.

La Mère de Dieu est vêtue d'un manteau bleu, dont un pan est posé sur sa tête et recouvre un voile de ton jaune orangé. La robe est de nuance rouge pâle.

Ce morceau, inférieur au précédent, est cependant encore d'une fort belle exécution.

[1] Vers 1700.

3° *Jésus Enfant,* tableau de 0m,18 de haut. sur 0m,14 de larg., appartenant à M. l'abbé Boudon, d'Amiens.

Ce tableau, dont les tons sont fort effacés, est d'une exécution moins soignée que les précédents. Toutefois, en raison de sa facture, nous croyons pouvoir l'attribuer aux Ursulines.

4° *Devant d'autel,* brodé laine et soie, sur fond de perles blanches, faisant partie de la collection de M. Lefèvre-Bougon, d'Amiens. Date : 1674.

Les dimensions de cette pièce, dont nous pouvons garantir l'origine, sont sensiblement les mêmes que celles des deux parements mentionnés ci-dessus, sous les numéros 1 et 2; environ 3 mètres de long sur 1 mètre de hauteur.

La décoration se compose de trois médaillons ovales, accompagnés de vases de fleurs et de guirlandes.

Les médaillons placés au milieu, à droite et à gauche du panneau, et surélevés, c'est-à-dire rangés au-dessus de la ligne médiane dans le sens de la hauteur, ont pour sujets : celui du centre, une Vierge Mère; celui de droite, sainte Catherine, reconnaissable à la roue placée à côté d'elle; celui de gauche, sainte Marguerite, tenant un monstre enchaîné. Dans ces trois médaillons, le buste seul est visible. Au-dessous des deux derniers et du côté extérieur, c'est-à-dire sur le bord du panneau, sont deux autres médaillons circulaires, de faibles dimensions, brodés en fil d'argent, et représentant l'Agneau divin.

Des guirlandes de fleurs garnissent l'espace compris entre le bas des médaillons principaux et le bord inférieur du parement.

Les intervalles entre les médaillons sont remplis, de chaque côté, par un vase de fleurs posé sur une sorte de socle ou guéridon, recouvert d'un tapis velouté. A droite et à gauche de ces socles, une corne d'abondance répandant des fleurs et des fruits qui vont rejoindre les guirlandes placées au-dessus des trois médaillons. Ces cornes d'abondance offrent de nombreux points de comparaison avec les ornements du même genre qui figurent sur le troisième devant d'autel. (Voir ci-dessus, p. 305.)

L'ensemble est complété par une double guirlande, placée au-dessus de chaque vase et reliant le sommet des médaillons.

5° Un autre *devant d'autel,* qu'il ne nous a pas été possible de voir, existerait, nous dit-on, dans l'église de Vitermont, commune d'Englebellemer, canton d'Acheux (Somme). Il proviendrait aussi du couvent des Ursulines.

6° *Devant d'autel,* actuellement en vente chez un marchand d'antiquités, à Amiens. Long. 2m,40, haut. 1 mètre.

Ce parement se rapproche d'une manière frappante du parement n° 4, ci-dessus. Le fond est également en perles blanches.

D'une largeur moindre, il ne comporte qu'un seul médaillon : — Jésus adolescent, portant plusieurs des instruments de sa Passion. — Ce médaillon est au centre du panneau ; à ses côtés, deux vases de fleurs analogues à ceux du parement n° 4, et placés de même sur des socles ou guéridons, recouverts de tapis veloutés. Au-dessus de ces vases, on voit également deux doubles guirlandes.

Nous pouvons garantir l'origine de cette pièce.

7° et 8° Enfin, nous mentionnerons encore *deux médaillons*, appartenant à M. l'abbé Bouthors, ancien aumônier des Ursulines, présentement aumônier de l'hospice, à Saint-Riquier.

Nous n'avons pu voir ces médaillons : nous savons seulement qu'ils sont d'assez grandes dimensions. L'un d'eux représente saint Pierre.

XVI

RÉÉDITION ILLUSTRÉE DE « L'ART DANS LE MIDI »

MESSIEURS,

J'ai eu l'honneur de faire passer sous vos yeux, de 1877 à 1884, les matières composant les cinq volumes de *l'Art dans le Midi*. A cette dernière époque, je désirais entreprendre sa réédition illustrée. Dans mon discours de 1883, approuvé par le Comité, mais qui vous est inconnu, une circonstance imprévue m'ayant empêché d'assister à la séance pour vous en donner lecture, après avoir examiné l'importance et la portée des publications de ce genre, je m'exprimais ainsi :

« Mais ce livre, tel qu'il est aujourd'hui, n'est qu'une pierre « d'attente. Ce livre doit être un jour imprimé sur un plus grand « format, avec la reproduction par la gravure des œuvres dont il y « est parlé ; alors il prendra ce caractère national qu'il porte en « germe, car ce n'est qu'une chrysalide qui n'a pas encore rompu « sa trame. »

Le programme de 1883 nous demandant des pièces d'archives et des documents intéressant les institutions artistiques ayant honoré la France, mon projet de réédition a été suspendu; je vous ai fait connaître alors les documents et autographes dont j'ai composé l'histoire documentaire de l'Académie de peinture de Marseille, publiée par l'Imprimerie nationale, et cette œuvre terminée, j'entreprends, cette année, ladite réédition rêvée en 1883.

Il nous est interdit de présenter à la Sorbonne des travaux ayant déjà passé devant elle; ce sont donc de nouveaux chapitres inédits, tendant à compléter cette première édition, qui lui sont envoyés et que j'ai l'honneur de vous communiquer. Ils ont pour titre : *Rénovation de la vieille ville de Marseille.* Ces chapitres sont représentés ici par trois fascicules, plus une Annexe contenant des aquarelles reproduisant les vestiges antiques trouvés dans des fouilles. Voici un aperçu de ce que contient le premier fascicule A.

En 1862, le projet de révolutionner de fond en comble la vieille cité massalienne était arrêté. En mettant la main à l'œuvre, le conseil municipal a eu la prévoyance de faire photographier une partie des rues qui allaient disparaître, à l'occasion du percement de la rue Impériale, inaugurée en 1870, et qui, le 4 septembre, prenait le nom de rue de la République. Les photographies de ces rues n'ont pas été mises dans le commerce, les clichés en ont été détruits. La ville en fit déposer dans ses archives une quinzaine de collections en feuilles, où elles ont été oubliées depuis lors. Je les ai retrouvées dans ce dépôt, et j'ai pensé qu'il était convenable de les insérer dans ma nouvelle édition, afin d'en conserver le souvenir, en inscrivant en regard leur historique.

Le fascicule A donne donc la physionomie de ces rues, celle de la grande rue qui occupe en ce moment leur emplacement, celle de la tranchée ouverte à travers la montagne et celle de l'état où se trouvait la nouvelle rue quand elle fut inaugurée.

J'ai rappelé ce que les fouilles avaient produit : peu de choses, en vérité! mais excessivement importantes en raison des épaves mises au jour, venant affirmer l'incontestable antiquité du Massalie, cette aïeule des villes de la vieille Gaule. Ainsi, pour les médailles, on a trouvé du côté visant le port :

1° Trois médailles massaliennes, portant sur l'une de leurs

faces la tête de Minerve casquée ou celle d'Apollon; sur l'autre, le caducée ou le taureau corpupète;

2° Deux drachmes gallo-grecques de Marseille, au type de Diane;

3° Une médaille de Trajan, portant au revers le pont du Danube;

4° Une médaille d'Adrien, portant l'aigle romaine au revers;

5° Sur le versant nord de la montagne, visant la rade, on a retrouvé une médaille massalienne, un bronze d'Arcadius et deux médailles du Bas-Empire;

6° Une médaille d'Amalric, roi des Visigoths, portant le monogramme du souverain, et au revers celui du Christ;

7° Un denier de Charles III (1345-1387).

Ainsi, le Mas-salie, contemporain de Tyr et de Sidon, dont le nom n'était inscrit dans l'histoire que cinq cents ans avant Jésus-Christ, par ces seuls vestiges gravés, constatant ce point de départ et aboutissant à Charles III, qui a régné en Provence de 1345 à 1387, constituait, à cette dernière époque, une période parfaitement déterminée de près de dix-neuf cents ans.

Mais si nous interrogeons le versant nord de la montagne qui fut le théâtre de grands événements à l'époque romaine et au moyen âge, d'autres vestiges assignent au Mas-salie une existence encore plus reculée. Ces vastes ossuaires et ces nécropoles dont nous parlons, où les cadavres dormaient encore leur dernier sommeil, les bras étendus le long des corps, selon la coutume païenne, portant les traces des blessures qui avaient déterminé leur mort, et parmi lesquels se trouvaient plusieurs géants, des débris de verre phénicien dont nous reproduisons un spécimen dans notre annexe B, et de nombreuses stèles phéniciennes, en donnent la preuve.....

Ce premier fascicule A donne à la fin le résumé de la physionomie de la rue de la République achevée, qui n'est qu'une simple partie de cette rénovation.

*
* *

Le fascicule B, ayant toujours trait à la rénovation de la vieille ville de Marseille, s'occupe du percement de la rue Colbert, du point de vue historique et archéologique de cette entreprise, de l'église Saint-Martin démolie, des fouilles qui en ont été le complément et dont des spécimens trouvés dans un puits romain sont

reproduits d'après nature par l'aquarelle (voir l'Annexe au fascicule B); ensuite, de l'hôtel des postes et télégraphes nouvellement construit, de l'église des Prêcheurs (Saint-Cannat) restaurée, et de la transformation des cours Belsunce et Saint-Louis, établis autrefois sur les plans de Puget.

*
* *

Le troisième fascicule C traite du projet de l'ingénieur Cartier, relatif à l'assainissement de Marseille, et de cet assainissement en lui-même. L'Art ne joue ici qu'un rôle secondaire, car il ne s'agit que de constructions souterraines, de ponts ou viaducs; mais l'ensemble de ce projet demandait tout à la fois à l'ingénieur sa science jointe à celle des hygiénistes les plus éclairés. Ainsi, il a été fait appel aux lumières des Brouardel, des Proust, etc., en un mot, à celles des savants docteurs du Comité consultatif d'hygiène publique de France, séant à Paris, qui approuvaient ledit projet le 13 mai 1889.

Or, ce projet de l'ingénieur avait été médaillé à la grande Exposition de cette même année 1889. C'était une première victoire.

Après ces premiers faits ou rapports, ledit projet fut soumis à la commission des ingénieurs des bâtiments civils, dont M. Roucayrol, ingénieur en chef des ponts et chaussées, fait partie, ainsi que M. Guérard, ingénieur en chef des services maritimes. Et ces messieurs, à leur tour, lui donnaient aussi leur entière approbation.

Enfin, le 12 mars dernier, le conseil général des ponts et chaussées, séant également à Paris, déclarait l'exécution de ce projet d'utilité publique et l'approuvait dans son ensemble et dans toutes ses parties.

En effet, l'assainissement de Marseille n'intéresse-t-il pas la France elle-même? Depuis des siècles, les épidémies terribles qui ont ravagé périodiquement nos contrées, en s'abattant sur Paris : peste, fièvre jaune, aujourd'hui : choléra, typhus et fièvre typhoïde, etc., etc., ont presque toujours pris naissance dans les murs de cette ville, où elles étaient importées par des étrangers venant de tous les points du globe.

Nous avons donc pensé qu'un semblable projet, dont l'exécution doit inaugurer une ère nouvelle pour notre ville, avait sa place marquée dans l'histoire de la cité.

Mais pour mieux préciser le mobile qui nous incite à entrer dans tous les détails, ainsi que nous l'avons fait pour la *Rénovation de la vieille ville*, nous avons encore quelques mots à ajouter.

La réunion de notre section à la Sorbonne avait plusieurs buts; mais la pensée dominante, la pensée maîtresse consistait à nous demander, en vue de l'histoire générale de l'Art en France, celle de chacune de nos régions.

Les préfets, qui, aux premiers jours de mars 1877, nous convoquaient à ce propos, nous faisaient connaître ce que M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts attendait de nous.

En 1878-79, on nous prescrivait des biographies d'artistes, etc. « *On ne craignait pas de nous demander beaucoup, car ce qui sortirait de nos mains devait nous revenir imprimé aux frais de l'État et être envoyé aux Bibliothèques publiques de France.* »

Une telle invitation, de telles assurances nous mettaient à notre aise. Un grand pays comme la France devait avoir une histoire aux grandes envolées, digne de lui.

Amoureux des grandes lignes, mon plan était arrêté dès le début. Je m'étais dit : Les manifestations de l'Art ont des origines! précisons-les! Par leur rayonnement, elles ont une influence considérable! indiquons-la! Puis, ces œuvres ont des auteurs! faisons connaître l'un et l'autre!

Mais les auteurs et les artistes sans protecteurs, sans Mécènes sachant apprécier à leur valeur leurs œuvres et leur talent, que produiraient-ils? Donc, les uns et les autres doivent marcher ensemble.

Or, dans cette catégorie, depuis les simples amateurs jusqu'aux présidents de Républiques et aux souverains des Empires, l'échelle à parcourir a des degrés infinis.

Dans ces conditions, l'historien, en décrivant l'œuvre d'Art, en mentionnant son auteur, ne doit pas oublier celui qui l'a ordonnée, qui en a réclamé l'exécution; tout cela ainsi enchâssé devient alors l'histoire vraie, vivante et complète de l'Art, qui s'occupe aussi bien du Mécène, du gouvernant, ministre ou tout autre, que de l'ouvrier, de l'artiste exécutant, commandité, encouragé par les amateurs et par ses protecteurs.

Mais là ne se borne pas le devoir de l'historien, il ne doit négli-

ger aucun détail propre à éclairer le lecteur, et l'artiste lui-même, qui ne peut tout savoir, lequel a besoin de connaître les modes et les procédés de ses devanciers, sans parler de l'œuvre parfaite, pour en user, s'il les approuve; les repousser, s'il les condamne; mais, en fin de compte, pour avoir des points de comparaison sous les yeux lui permettant de faire progresser l'Art lui-même et son propre talent; et à ce propos, comme toute question financière a son importance, les sommes dépensées pour les grandes œuvres, ou les prix payés pour l'exécution des plus modestes, ne sont pas moins utiles à connaître.

Telles sont les bases qui ont présidé à la publication de la première édition, et qui s'affirmeront encore davantage dans la deuxième édition que nous préparons, dont nous vous présentons quelques feuillets, et qui conservera son titre : *l'Art dans le Midi*, et ce cadre, auquel on ne saurait assigner de limite, restera ouvert aussi longtemps que la France occupera sa place parmi les nations.

Divisée en deux parties, la première aura pour sous-titre : « Des origines, depuis l'antiquité jusqu'à la chute de l'Empire romain, illustré des monuments que les siècles nous ont transmis. »

*
* *

La deuxième partie, dont le cadre doit rester également toujours ouvert pour l'avenir, sera cependant limitée à l'ancienne Provence, depuis sa constitution en comté gouverné par des souverains, jusqu'à sa division en départements.

Marseille, placée à l'avant-garde, comme point de départ de la civilisation dans les Gaules, et ensuite dans l'Europe occidentale, occupera le premier rang.

Viendront ensuite les villes secondaires du département des Bouches-du-Rhône, et ainsi pour ceux de Vaucluse, du Var, des Basses-Alpes, de la Drôme, faisant autrefois partie de l'ancienne Provence, s'il est donné à l'auteur ou à ses fils, initiés à ses travaux, de poursuivre cette œuvre ordonnée par l'État.

E. Parrocel,

Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Marseille.

XVII

LE PONT D'AVIGNON

« Si je demande à entretenir encore le Congrès de l'objet de ma précédente communication, c'est que dans un récent voyage j'ai recueilli de nouveaux témoins en faveur des conclusions que j'ai eu l'honneur de présenter tout d'abord, témoins, selon moi, irrécusables [1].

« Je m'occuperai successivement de la chapelle et du pont. »

I

La chapelle est antérieure au pont actuel : un joint, absolument franc de toute liaison, est encore visible dans la hauteur de la chapelle inférieure, au devant de la façade, sous l'arcade de décharge de l'est : c'est celui qui est dessiné par la colonne d'angle. Ce détail est facile à constater; il est à peine dissimulé par le massif du cintre [2].

Dans la façade aval était l'entrée de la chapelle, avec un porche au-dessus. Les traces de ce porche sont incontestables, car une partie d'arc plein cintre, enfermée aujourd'hui dans le massif du pont, apparaît des deux côtés entre les deux pieds-droits des arcs-doubleaux de l'aval.

*
* *

Au-dessus de ce porche s'ouvraient au moins deux croisées, peut-être trois, éclairant la nef; les deux jambages existent vers la nais-

[1] J'y trouve sur plus d'un point la confirmation des conclusions auxquelles s'est arrêtée la *Société française d'archéologie* (congrès d'Avignon de 1882, p. 259).

[2] Ce joint a été signalé par M. Revoil et vu par les membres du Congrès.

sance du cintre de la grande baie de la chapelle supérieure[1], ce qui prouve notre assertion.

Deux lignes accusées par la différence d'appareil — lignes qui suivent la pente du toit — donnent la véritable hauteur du pignon primitif de la façade.

La première chapelle avait donc une entrée surmontée d'un porche, et dans son pignon, au-dessus du porche, des croisées. Le pignon suivait la rampe du toit.

Enfin le pont n'enclavait pas la nef de la chapelle dans son propre massif, comme de nos jours[2].

Indépendante du pont actuel, la chapelle avait une seule nef au niveau du tablier du pont, qui était le pont primitif. Pour s'en convaincre, il suffit de constater la présence de quatre fûts de colonne engagés dans la voûte faisant sol de la nef supérieure, — voûte qui coupe en deux la nef primitive. — Ces colonnes portaient deux arcs-doubleaux[3]. Il suffit de voir le bandeau intérieur, décoré d'oves, copie interprétée des Romains, qui est intacte à l'ouest de la chapelle supérieure, et coupé au ras de la voûte à l'opposé. Ce bandeau est encore le départ de la voûte; il était au-dessus des chapiteaux et recevait les arcs-doubleaux[4].

*
* *

Au-dessous, à l'est, on retrouve un arc de décharge reposant sur quatre massifs formant contreforts intérieurs. D'ailleurs, la demi-calotte sphérique du bas a été démolie et refaite pour raccorder le sol de la chapelle supérieure : ce qu'on n'a pu réaliser complètement, car la nef est de quatre marches au-dessous du chœur; mais la forme aplatie de la demi-calotte du bas, aussi bien que son mode de construction, dénoncent ce remaniement. Quant à l'abside supérieure, elle a des dispositions et des nervures qui accusent la fin du quinzième siècle, tandis que la nef du dessous, couverte par la voûte moderne, a des nervures prismatiques, c'est-à-dire du quatorzième siècle. Cette voûte, comme

[1] Ce détail a été signalé par M. Sagnier au Congrès.

[2] MM. Revoil, Sagnier et Chaix partagent cette opinion.

[3] Les chapiteaux de ces colonnes pourraient bien être ceux employés aux colonnes d'angles portant les nervures de la voûte du bas.

[4] Voir ci-après, pl. XI, fig. 2.

celle de l'abside, est mal développée. Il est donc évident que la chapelle supérieure n'a eu d'autre raison d'être que d'établir un raccord avec le pont actuel [1].

*
* *

Le nouveau pont a amené le remaniement de la chapelle, et un remaniement étrange. Comme il coupait en deux la nef, il ne laissait qu'un aspect médiocre au pignon. Il devenait impossible de passer de la chaussée dans la chapelle sans modifier la façade. Un certain tâtonnement a présidé à ces transformations; on le surprend d'abord à l'établissement d'un porche, dont la naissance existe encore au-dessus du toit; aux deux corbeaux recevant les formerets ou arcs-doubleaux, encore en place; à la construction, au-dessus de cette naissance de voûte, d'un pignon percé de deux ouvertures plein cintre; c'est le clocher ordinaire des églises pauvres de la région. Le plein cintre à cette époque, dans le pays, n'a rien qui doive étonner : à Monteux, par exemple, on voit une porte fortifiée de même époque avec un plein cintre.

La ligne de démarcation des appareils de la façade n'est-elle pas là pour appuyer nos conclusions?

Il semble qu'on puisse nous objecter seulement la position des chapiteaux romans au bas des pignons qui sont au-dessus du toit et au-dessus de la ligne. Mais il est *plausible* que les chapiteaux ont pu être remontés vers la fin du quinzième siècle. Sur ce point, notre obligeant et savant compatriote M. l'abbé Requin a bien voulu nous envoyer des renseignements que nous croyons utile de reproduire ici : « En 1503 et 1513, un maître maçon du nom de Jean de Senanque ou d'Avignon aurait travaillé au pont et fait la chapelle Saint-Nicolas. Et pour cette dernière, c'est par bail à prix fait, passé entre lui et la compagnie de Saint-Nicolas, en date du 23 mai 1513, que la chapelle aurait été construite. »

Voilà bien qui confirme nos assertions : n'avons-nous pas attribué aux dernières années du quinzième siècle la chapelle haute, ainsi que la transformation de sa façade? Et ne serait-ce pas seulement

[1] C'est là encore l'opinion émise par plusieurs des savants dont nous avons cité les noms ci-dessus.

à cette date que l'unique nef aurait été coupée dans sa hauteur?

A ce que nous avons dit de cette transformation, ajoutons que le besoin de défense avait aussi contribué à faire modifier l'aspect de la chapelle; l'abside a été mantelée d'une tour militaire commandant le pont et répondant aux tours militaires du départ d'Avignon et à l'arrivée à Villeneuve. Il y avait là un système logique de défense qui imposait un poste non seulement pour commander le pont, mais encore le cours du fleuve.

*
* *

Dépouillée de ses *remaniements,* la chapelle de Saint-Nicolas ou de Saint-Benezet est certes l'une des plus curieuses constructions romanes. Pas de contreforts extérieurs; au contraire, tout l'aspect de la construction romaine (pl. XI, fig. 2); mais à l'intérieur, aux quatre angles du plan, des masses de maçonneries formant contreforts; un mur de faible épaisseur, les réunissant, économise les matériaux.

Les voûtes et le toit en pierre portent, de chaque côté, sur un cintre appareillé, d'un mètre dix centimètres de largeur, qui réunit les contreforts intérieurs.

La toiture en pierre rappelle celle de l'église du Thor ou encore celle de Saint-Front à Périgueux.

Partout déjà les traces d'un art savant, opérant avec une méthode assurée.

Les sculptures de la chapelle sont traitées comme celles de Saint-Quinin de Vaison, de Saint-Jean du Moutier à Arles, et de toutes les églises romanes du Midi.

Est-il admissible que l'on se trouve en face d'une construction romaine? Nullement. C'est le plein épanouissement de l'architecture romane de la fin du douzième siècle, de 1177, date de la fondation de la chapelle.

*
* *

Il demeure donc établi pour nous :

1° Que la chapelle est antérieure au pont actuel;

2° Qu'elle était à une seule nef;

3° Que le pont primitif était au même niveau que le sol de la chapelle basse ;

4° Enfin, que dès les premières années du seizième siècle, au plus tard, la chapelle a été divisée dans sa hauteur.

II

Pour ce qui est du pont lui-même, nous pouvons dire, aujourd'hui, que non seulement les retombées de l'ancien pont sont visibles dans la première arche près du quai [1], mais encore de l'autre côté de la pile portant la chapelle; que cette pile a une retombée des deux côtés : ce qui est péremptoire.

Ces retombées ont une saillie sur l'assise supérieure de 0m,45, et une largeur, en amont du pont actuel, de trois mètres.

Elles n'accusent pas de claveaux juxtaposés jusqu'à cette hauteur ; ils sont liaisonnés, comme toutes les maçonneries; sur le lit supérieur, des trous de montage et des joints très fins, qu'on dirait sans mortier, caractérisent cette maçonnerie.

Ces détails, qui nous rappellent des analogues dans l'église de Saint-Quinin de Vaison, sur laquelle M. de Lasteyrie a écrit une si remarquable étude, nous ont permis de *dater* par cela même les retombées que nous venons de signaler.

Or, M. de Lasteyrie nous fait observer qu'il ne faut pas attribuer à une date antérieure au douzième siècle la construction de l'abside de Saint-Quinin, loin de la faire remonter au règne de Charlemagne, comme le prétend M. Révoil.

Cette observation du savant archéologue s'applique de tout point aux caractères des retombées du premier pont [2]. Ces joints de même finesse, nous les retrouvons dans les claveaux du pont actuel.

Quinze jours avant la visite qui nous a permis de recueillir les

[1] Selon M. Revoil, ce serait une substruction romaine ou carolingienne, et selon MM. Sagnier et Chaix, une construction du douzième siècle.

[2] Après un examen des plus minutieux, nous admettrions volontiers aujourd'hui, quoi que nous en ayons dit dans notre première étude, que le pont primitif a pu avoir une pile intermédiaire entre celles qui existent : le départ de la courbe semble l'indiquer.

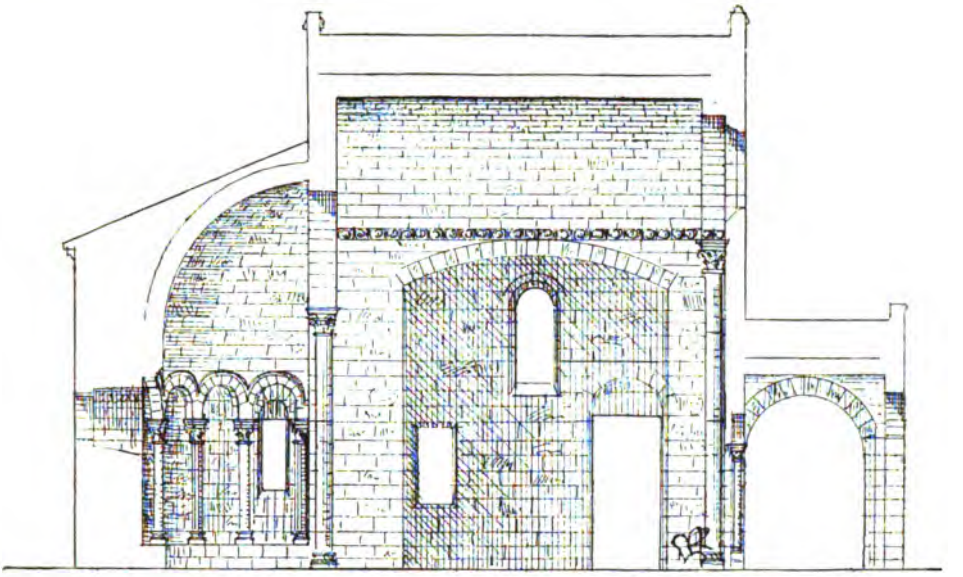


Fig. 2

CHAPELLE SAINT-NICOLAS SUR LE PONT SAINT-BENEZET

COUPE LONGITUDINALE (ÉTAT PRIMITIF)

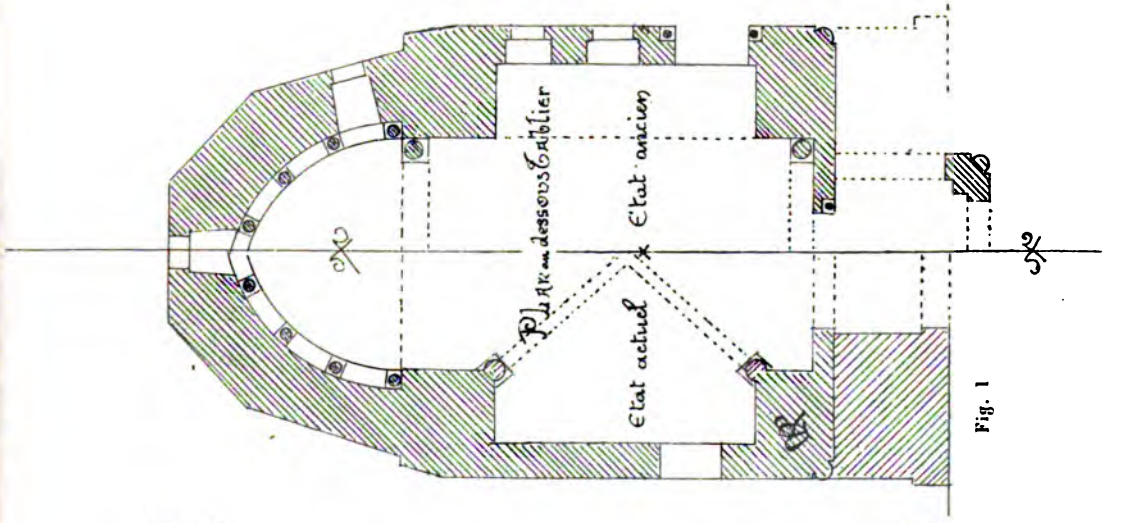


Fig. 1

PLAN (ÉTAT ACTUEL ET RESTITUTION ANCIENNE)

matériaux de cette nouvelle étude, une commission, composée d'ingénieurs des ponts et chaussées, avait visité le pont et reconnu, nous a-t-on dit, l'existence des retombées du pont primitif, signalées par nous.

Mais à quel siècle proposerais-je d'attribuer ce pont? Est-il du douzième, du treizième ou du quatorzième siècle?

On connaît nos raisons pour ne pas l'attribuer au douzième siècle. D'autre part, les escaliers n'accusent que le quatorzième. Un argument sur lequel nous ne comptions pas nous permet aujourd'hui d'être plus affirmatif. Retournant en tous sens autour du pont, au moment même où, sur le quai, nous terminions notre examen, nous avons, à une petite hauteur, en saillie sur deux claveaux alternés du milieu de l'arche, trouvé deux écussons avec armoiries.

C'est le 20 janvier 1891 que nous découvrions ce détail, inaperçu, a-t-il semblé, jusqu'alors. N'est-ce pas un double témoignage et de la date et du nom du constructeur?

Un bienveillant ami a estampé ces armoiries, ce qui m'a permis de les étudier. L'une d'elles n'est pas saillante, elle est relevée sur le nu tout autour par une ciselure; elle porte entrelacées deux lettres L. S., un monogramme sans doute[1].

Serait-ce celui d'un bourgeois ayant donné les fonds nécessaires à l'importante réfection de la première pile du pont en 1503, et dont le travail aurait été exécuté par Jean de Senanque? Nous inclinerions vers cette solution, car la forme de l'écu indique la fin du quinzième et même le seizième siècle.

Mais si nous n'avons pas présentement le nom du personnage, qu'il n'est pas impossible de retrouver, du moins, nous sommes assurés qu'au moment où l'on a gravé cet écu le pont existait.

Il n'en est pas de même de l'autre écusson : une saillie de près de 0m,07 est réservée sur le nu de la voûte dans le claveau qui porte les armoiries.

Ces armoiries semblent être un rai d'escarboucle. Ici encore, si

[1] M. Sagnier, avec d'autres auteurs, indique le blason des *Sade;* je ne l'ai pas vu. Serait-ce à cause de l'S de celui-ci, ou bien serait-ce parce qu'une dame de Sade aurait consacré à la reconstruction d'une arche la moitié de la vente de ses robes? Je ne sais. Mais ni l'une ni l'autre des armoiries ci-dessus n'ont encore été décrites.

nous ne pouvons placer un nom, nous sommes sûr du moins de posséder un témoignage contemporain de la construction même du pont, et la signature du personnage qui s'est intéressé à son édification.

A défaut d'autres données, nous dirons que l'écu est du quatorzième siècle : la date du pont se trouverait ainsi fixée [1]. Il y a accord, dans tous les cas, entre les escaliers de la chapelle et les armoiries que nous venons de signaler sous l'intrados et en saillie du pont, à l'arche qui passe au-dessus des boulevards extérieurs de circonvallation.

***

Et maintenant, voici en deux mots notre double conclusion :

La chapelle primitive est de 1177; elle a été remaniée, peut-être vers le seizième siècle;

Le pont de nos jours a remplacé un pont contemporain au niveau de la chapelle inférieure; il commençait à trois mètres en amont de celui qui existe;

Et le pont actuel, dont le tablier est supérieur au niveau de l'ancien, a été construit au quatorzième siècle.

MASSILLON ROUVET,
Architecte, membre de la Société académique du Nivernais.

[1] C'est l'opinion de MM. Sagnier et Chaix. D'ailleurs, un chroniqueur du seizième siècle avance que le pont Saint-Benezet était l'œuvre des Papes.

XVIII

LES GIROUARD

SCULPTEURS POITEVINS AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

D'après des actes provenant du couvent des Hospitalières de Poitiers, et classés aux Archives de la préfecture de la Vienne par M. Redet, archiviste du département, la famille Girouard paraît être originaire du Poitou.

Jean Girouard, *maître sculpteur*, habitait Poitiers au dix-septième siècle et y possédait, vers 1660, une maison située rue des Trois-Piliers, en la paroisse de Saint-Porchaire, laquelle attenait par plusieurs côtés aux bâtiments des religieuses du couvent des Hospitalières dont elle devint plus tard la propriété.

Ce Jean Girouard avait épousé Jouachinne Pastureau, de laquelle, d'après les registres de l'état civil, il aurait eu neuf enfants, six garçons et trois filles.

Quatre de ses fils, Jean, l'aîné, né le 11 mars 1661 ; Pierre, né le 3 mai 1664; Joseph, né le 1er février 1668; Jacques, né le 7 mars 1669, furent sculpteurs comme leur père; un autre Jean, né le 26 octobre 1662, fut orfèvre; quant au sixième, Louis, né le 3 décembre 1665, nous ignorons quelle fut sa profession.

Les deux filles, Marie, née le 14 mars 1673, et Suzanne, née le 18 mars 1675, étaient enfants quand leur père mourut, le 3 décembre 1676. Ce fut Jean, leur frère aîné, qui leur servit de tuteur et les fit émanciper en 1695.

D'après les registres de l'état civil, Jean Girouard aurait eu une première fille du nom de Marie, qui serait morte le 14 janvier 1672 et enterrée dans l'église de Saint-Porchaire, sa paroisse [1].

[1] Voici l'extrait de l'état civil, paroisse de Saint-Porchaire :
11 mars 1661, a été baptisé Jean, fils de Jean Girouard et de Jouachinne Pastu-

De ces six frères, ce fut Jean, l'aîné, né en 1661, qui se distingua le plus comme statuaire. Les autres sont restés complètement dans l'oubli, ou du moins leurs œuvres sont inconnues [1].

On sait seulement que le troisième des frères Girouard, Pierre, *maître sculpteur*, épousa Anne de la Vergne, et qu'en 1703 il habitait à Poitiers, rue des *Trois-Rois*, paroisse de Saint-Germain, et que, trois ans plus tard, en 1706, sa demeure était rue de la Psalette-Saint-Hilaire, paroisse de Sainte-Triaise. Quant à Jean, l'aîné, l'artiste dont nous nous occuperons spécialement, il est qualifié *noble homme* dans une procuration qu'il donna, le 26 novembre 1695 (alors qu'il était en Bretagne, à la Chartreuse d'Auray, diocèse de Vannes), à maître Louis Marcadier, procureur au présidial de Poitiers, pour vendre à Jean Delahaye, maître orfèvre, la portion qui lui revenait sur la maison paternelle.

Joseph, *maître sculpteur*, qui habitait la Rochelle, vendit également sa portion de l'immeuble au même acquéreur, le 16 mai 1696.

Jean, le second des frères, *compagnon orfèvre*, et Jacques, *maître sculpteur*, cédèrent également leurs portions, l'un le 24 septembre 1703 et l'autre le 21 janvier 1706, aux Religieuses

reau. Parrain, Me Jean des Vignes, greffier au siège présidial de Poitiers; marraine, demoiselle Charlotte Maxias, femme de M. Pierre Babinet.

26 octobre 1662, a été baptisé Jean, fils de Jean Girouard et de Jouachinne Pastureau. Parrain Jean Vezien, marraine Renée Philipponneau.

3 mai 1864, a été baptisé Pierre, fils de Jean Girouard et de Jouachinne Pastureau. Parrain Pierre Martineau, marraine demoiselle Pougnet.

3 décembre 1665, a été baptisé Louis, fils de Jean Girouard et de Jouachinne Pastureau. Parrain Louis Massart, marraine Marguerite Le Tillier.

1 février 1668, a été baptisé Joseph, fils de Jean Girouard et de Jouachinne Pastureau. Parrain Joseph Filleau, marraine Jeanne Rougier.

7 novembre 1669, a été baptisé Jacques, fils de Jean Girouard et de Jouachinne Pastureau. Parrain Jacques Renaux? marraine Élisabeth Thibault.

14 mars 1673, a été baptisée Marie, fille de Jean Girouard et de Jouachinne Pastureau. Parrain Fulgence Rabeau, marraine Marie Maignen.

18 mars 1675, a été baptisée Suzanne, fille de Jean Girouard et de Jouachinne Pastureau. Parrain Pierre Perochon, marraine Susanne Josse.

14 janvier 1672, est décédée Marie, fille de Jean Girouard, maître sculpteur, et de Jouachinne Pastureau, enterrée dans l'église de Saint-Porchaire, sa paroisse.

3 décembre 1676, a été enterré dans l'église de Saint-Porchaire Jean Girouard père, maître sculpteur.

[1] Il est plus que probable que le grand nombre de statues de saints, en bois et en pierre, du dix-septième siècle, que l'on voit de nos jours dans les églises de Poitiers, doit être dû à leur ciseau.

Hospitalières, qui déjà, le 24 septembre 1697, avaient acheté à Jean Delahaye ce qu'il avait acquis de Jean l'aîné et de Pierre Girouard.

Par le même contrat de vente que Jean Girouard consentait à l'orfèvre Delahaye, Marie et Suzanne Girouard cédaient leurs parts de succession dans l'immeuble paternel au profit du même acquéreur.

A ce sujet, Jean Girouard écrivit à Jean Delahaye une lettre dans laquelle il exprime, à l'égard de ses sœurs, des sentiments pleins de générosité et d'affection; en voici le contenu :

« Vous en usez trop généreusement avecq moy, Monsieur, pour « ne pas reconnoistre toutes vos bontez. J'envoye une procuration « à ma sœur Manon telle que vous la souhaictez, afin qu'elle puisse « surement traicter avecq vous des deux portions de logis que « vous désirez, aussy bien que de la sienne et de celle de Suzon.

« Je suis ravy que vous vouliez bien vous payer de ce que je « vous doibts[1] sur la somme qui me reviendra pour mes dictes « portions; mais aussy je désire que vous donniez le surplus de « ladicte somme a ma sœur Manon, en passant le contrat de ven- « dition ou d'arrentement avecq vous. Elles ont d'autant plus besoing « d'argent que je ne trouve pas de comodité pour leur en faire « tenir sûrement. Je ne croy pas que vous fassiez aucune difficulté « a m'accorder cette grâce et qu'il y ait aucun risque pour vous, « puisque je prends la garantye de tout ce qui en pourroit arriver. « Je suis d'autant plus aise que vous ayez le logis, que les Hospi- « talieres se flattoient de l'avoir un jour pour rien[2]; ce qui n'arri- « vera, estant dans d'aussy bonnes mains que dans les vostres. « Mes frères n'auront pas moins de joye de vous accomoder de « leurs parts que j'en ay de vous cedder la mienne; je vous pro- « mets de les solliciter pour cela, afin que j'aye le plaisir de vous « en voir l'unique possesseur. La procuration que j'aye faict faire « est en bonne forme; vous ne devez rien craindre.

« Je vous prie de retirer de mes sœurs un billet par lequel elles « me promettent de ratifier ledict contrat lorsqu'elles seront en

[1] Il lui devait 134 livres 16 sous pour loyer d'une maison; le prix de la vente étant de 200 livres, c'était une somme de 65 livres 4 sous qu'il abandonnait à sa sœur.

[2] Nous avons vu plus haut que ses espérances ne se réalisèrent point, et que les Religieuses devinrent propriétaires de la maison paternelle.

« âage, quoyque je suis trop sûr de leur fidelitté pour m'immagi-
« ner qu'elles voulussent me faire du chagrin sur cella. Je vous
« prie que la chose se fasse avecq le moins d'éclat qu'il se pourra,
« et surtout ayez la bontez de luy donner incessamment le surplus
« qui me reviendra après vos loyers payés. Je vous prie qu'incon-
« tinant que vous aurez reçu cette lettre, de luy faire rendre celle
« que je luy envoye; je l'ay mise dans la vostre, parce qu'on fri-
« ponne toutes celles que je luy escris lorsqu'elles sont a son
« adresse. Dicte luy, s'il vous plaist, qu'elle me fasse response
« sur tout ce que je luy demande. J'en attends aussy de vous avecq
« autant d'impatience que j'ay de plaisir de vous assurer que je
« seray toutte ma vie, Monsieur, vostre tres humble et tres obéis-
« sant serviteur. Girouard L'aisné. »

Et au dos était écrit : « Je vous prie, Monsieur, de prier Mon-
« sieur Marcadier de cedder à ma sœur le surplus qui me reviendra
« de mes deux portions de logis. Je crains qu'il ne veuille tout
« cet argent parce que je luy en dois. Comme il a ses intérêsts du
« costé de M. Sartes, je croy qu'il aura assez de bonté pour mes
« sœurs et pour moy pour laisser toucher, affin qu'elles en payent
« La Pierrière et ceux qui les tourmentent. J'attends cette grâce
« de vostre bonté. »

Maintenant, avant de nous occuper des œuvres de Jean Girouard fils, parlons de celles de Jean Girouard père, qui, jusqu'à présent, paraissent avoir été confondues avec celles de son fils [1].

En 1644, les juges consuls des marchands de Poitiers désirant faire construire une salle d'audience chargèrent l'architecte Bertrand Jarderet de leur faire le plan de l'hôtel de la Juridiction consulaire, tribunal de commerce d'alors, situé rue de la Mairie.

[1] Notamment, c'est toujours à tort qu'on a attribué à Girouard fils les sculptures du portail de l'ancienne Juridiction consulaire, qui fut commencée en 1644 et inaugurée en 1648. Or, Jean Girouard fils n'étant né qu'en 1661, il ne peut avoir été l'auteur d'un travail exécuté près de dix-sept ans avant sa naissance, à moins cependant qu'en 1686, à son retour de Paris à Poitiers, il ne fût chargé d'exécuter les deux statues de la *Justice* et de la *Prudence*, ainsi que le buste de Louis XIV, qui surmontaient le fronton de ce portail. Au-dessus des chapiteaux des premiers pilastres de la porte, on voyait à gauche, au milieu d'une couronne de feuillage, le nombre 16, et, à droite, dans une couronne semblable, le nombre 86. En 1686, Girouard père était mort depuis dix ans (3 décembre 1676), et Jean Girouard fils, de retour à Poitiers, était âgé de vingt-cinq ans. Ce portail n'a-t-il été entièrement construit qu'à cette époque, par Girouard fils, ou

Cet édifice, commencé en 1644, fut inauguré en 1648, le 20 octobre, et la chapelle bénite le 20 novembre 1654.

La décoration du portail d'entrée de cet hôtel fut confiée à Jean Girouard père, *maître sculpteur* à Poitiers.

Ce portail était construit en belle pierre du pays, sur un plan semi-circulaire. Trois pilastres cannelés, avec chapiteaux richement ornés, s'élevaient de chaque côté de la porte. Entre les deux premiers, à droite et à gauche, une guirlande de fleurs et de fruits était suspendue à la gueule d'une tête de lion placée au-dessous de l'architrave que surmontait une frise dont les enroulements étaient d'une exécution très habile.

Au-dessus de la corniche à modillons, s'élevait un fronton arrondi orné d'un trophée de cuirasses et de drapeaux, ayant au centre une tête rayonnante ou soleil; aux extrémités de ce fronton, à droite et à gauche, étaient deux statues allégoriques assises représentant, l'une, la *Justice*, tenant de la main droite un glaive abaissé et de la main gauche une balance; l'autre, la *Prudence*, tenant à la main droite un miroir qu'elle regarde, et dans la main gauche un serpent qu'elle étouffe. Entre ces deux statues, s'élevait un piédestal avec écusson ovale aux armes de France. Un grand buste de Louis XIV surmontait ce piédestal, couronnant ainsi l'édifice.

Ce portail, d'une architecture correcte et remarquable, était fort décoratif; les deux figures sont bien posées, bien drapées et d'une exécution habile et savante.

Au temps des ateliers nationaux, en 1848, ce portail fut malheureusement démoli pour faire place à une nouvelle construction. Transféré au parc de Blossac, promenade publique de la ville, il y fut sottement relégué dans un endroit où il était inaperçu. Maladroitement reconstruit, menaçant de s'écrouler, on fut obligé de le redémolir en 1858.

Depuis lors ses débris remarquables furent dispersés; les deux

cette date n'est-elle que celle de l'exécution des deux statues et du buste du Roi? Dans tous les cas, c'est en 1686 que le corps des marchands de Poitiers confia à Jean Girouard fils l'exécution de la statue de Louis XIV, qui fut inaugurée en 1687.

Relativement au péristyle des Augustins, l'autorisation de le construire n'a été donnée par le Corps de ville de Poitiers que le 23 juin 1670. A cette époque, Jean Girouard n'était qu'un enfant de neuf ans; par conséquent, ce n'est donc que Jean Girouard père qui a pu exécuter ce travail, six ans avant sa mort, qui a eu lieu le 3 décembre 1676.

statues seules, fort heureusement, trouvèrent un abri au *Musée des antiquités de l'Ouest*[1], et aujourd'hui elles ornent le grand vestibule du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de la ville.

Quant aux restes du monument, frise, chapiteaux, guirlandes de fleurs et de fruits, etc., il serait difficile de savoir ce qu'ils sont devenus. C'est une fin regrettable, car ce monument, au point de vue artistique et historique, méritait d'être conservé avec soin, et un architecte de la ville, plus intelligent que celui d'alors, aurait su lui trouver une place plus digne de l'intérêt qu'il offrait.

Aujourd'hui, il ne nous reste plus de l'œuvre des Girouard que les deux statues du Musée et un modeste croquis, fait d'après nature avant la démolition du monument.

Après une autorisation du corps de ville de Poitiers, à la date du 23 juin 1670, Girouard père fut de nouveau chargé de l'exécution du péristyle appliqué sur la façade de l'église conventuelle des Augustins, située sur la place Royale (aujourd'hui place d'Armes).

Ce péristyle, bien que mutilé, existe encore de nos jours. Il se compose d'une vaste porte carrée, encadrée d'une guirlande de feuilles de laurier et de chêne enrubannées, formant moulure. De chaque côté de cette porte s'élèvent deux colonnes cannelées avec chapiteaux corinthiens, dans l'entre-colonnement desquelles descendent sur la paroi du mur de longues guirlandes de fleurs et de fruits. Une frise aux enroulements gracieux et légers court au-dessus de l'architrave. Au-dessus de la corniche existait autrefois un fronton surmonté de trois statues, représentant la sainte Vierge accompagnée d'un saint Augustin et d'une sainte Monique.

Depuis la Révolution, ce fronton a disparu avec ses statues et à été remplacé par une balustrade à jour, transformant en terrasse le sommet de ce péristyle.

Une porte en bois de chêne à deux panneaux, richement ornés de sculptures du temps, est encore en place.

Une chaire à prêcher, d'un travail remarquable, en bois de chêne sculpté, soutenue par un Samson colossal d'une bonne anatomie, habilement fait, se voyait autrefois dans cette église et était considérée comme l'œuvre de Girouard père.

[1] Fondé en 1820 par l'abbé Gibault, et continué plus tard par la Société des antiquaires de l'Ouest.

On attribue généralement à cet artiste différentes œuvres qui certainement sont dignes de son ciseau.

Ainsi la cathédrale de Poitiers possède dans la chapelle paroissiale, dédiée à la sainte Vierge, un superbe bas-relief en bois représentant l'*Assomption*, débris de l'ancienne abbaye de la Trinité, où Girouard a dû travailler.

On remarque encore dans cette chapelle une statue en bois, de saint André, signée J. G., qui lui est attribuée[1], ainsi que les deux colonnes torses en bois, ornées de vignes entrelacées, qui surmontent le maître-autel de la chapelle de la Vierge.

On le considère aussi comme l'auteur d'un autre bas-relief de l'Assomption, très remarquable, qui ornait le fond de la belle église Saint-Cyprien, détruite à la Révolution.

La Société des Antiquaires de l'Ouest possède également, dans son Musée lapidaire, une statue de femme en pierre, plus grande que nature, assise, en costume du dix-septième siècle, un voile sur la tête, qui doit certainement représenter une Vierge.

Cette statue provient de la cathédrale, où elle a dû être placée primitivement; les draperies formées par la robe et le manteau sont exécutées avec talent et dans le même sentiment, avec le même *faire* que les autres sculptures de Girouard. Cette figure est assurément son œuvre. Malheureusement les mains manquent, mais cette Vierge ne semble pas avoir tenu l'Enfant Jésus sur ses genoux.

Enfin, la chapelle de l'Hôpital général à Poitiers possède derrière le maître-autel un Christ en croix de grandeur naturelle sculpté sur bois, qui est d'une très bonne facture, surtout au point de vue anatomique; il est du dix-septième siècle et attribué à Girouard.

Dans la même chapelle, il y a encore une Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus debout sur ses genoux, sculptée sur pierre, de grandeur naturelle, dont l'exécution est excellente; seulement la Vierge et l'Enfant Jésus sont un peu maniérés comme mouvement; par l'arrangement des vêtements, l'expression, le manque de sentiment religieux, cette sculpture annoncerait l'époque Louis XV. Je ne crois pas qu'elle soit l'œuvre de Girouard père; mais elle peut être celle de l'un de ses enfants.

[1] Cette statue serait plutôt l'œuvre de son fils Jacques, ainsi que l'indiquent les deux initiales J. G.

Les statues dont nous venons de parler sont-elles vraiment dues à Girouard père? C'est plus que probable. Elles sont d'une main très habile, et cet artiste avait du talent. Du reste, il a vécu longtemps à Poitiers avec ses enfants, dont quelques-uns furent sculpteurs comme lui, et il est bien certain que la plupart des sculptures des dix-septième et dix-huitième siècles, tant pour la statuaire que pour l'ornement, que nous retrouvons dans les églises de Poitiers et qui semblent toutes accuser une certaine parenté, sont dues aux frères Girouard ou même à leur père.

Maintenant, revenons à Jean Girouard fils, dont les travaux, quoique nombreux, sont malheureusement très rares dans sa ville natale.

M. Jouyneau Des Loges a publié dans ses *Affiches du Poitou*, n° 41, jeudi 26 mai 1774, page 89, une lettre de M. De la Sauvagère, qui fut presque le contemporain de Girouard et un grand admirateur de son talent.

Nous croyons intéressant de reproduire cette lettre, qui nous fournit sur les œuvres de l'artiste poitevin de précieux renseignements.

La voici :

« L'intérêt que je vous ai promis, Monsieur, de prendre à vos « *Feuilles poitevines*, que je lis toujours avec plaisir, parce que « vous en soutenez aussi agréablement qu'utilement le mérite et « le succès, me détermine à vous faire part de quelques notes au « sujet de l'artiste qui a fait la belle statue de Louis XIV, que l'on « voit sur la place Royale de votre ville, d'autant que cet artiste « étoit Poitevin.

« Il eût bien mérité d'occuper un article dans la *Bibliothèque* « *historique et critique du Poitou*, de M. Dreux du Radier, qui « n'en a pas dit un mot. Ce que je vais vous en apprendre, poura « en former un, avec les renseignemens relatifs que vous pourez « vous procurer, dans le Supplément à cette Bibliothèque, auquel « vous avez annoncé que vous travailliez, et dans l'exécution « duquel je suis persuadé que persone ne réussiroit mieux que « vous, à en juger par votre zele pour la gloire de votre pays, par « toutes les choses curieuses dont vous avez le soin d'enrichir votre « Recueil, par la maniere intéressante avec laquelle vous les « rendez, et par l'émulation que vous excitez parmi vos compa- « triotes, qui vous devront beaucoup, et qui ne sauroient vous « refuser tous les secours dont vous pouvez avoir besoin.

« Revenons à notre artiste; il se nommoit Girouard; j'ignore « son nom de baptême et dans quel lieu du Poitou il est né. Je sais « seulement, qu'après avoir passé toute sa jeunesse à Paris, où l'in- « tention de perfectioner le goût et les talens que la nature lui « avoit donné pour la sculpture, l'avoit attiré, il revint dans sa « patrie, et qu'il y fit cette statue du roi Louis XIV. J'ignore s'il y « a dans votre ville d'autres ouvrages de sa main; j'en connois « beaucoup en Bretagne; ils sont tous remarquables par la maniere « noble et hardie avec laquelle il traitoit ses sculptures en rondes « bosses, qui étoit son genre. Telles sont les statues en bois dont il « a enrichi le grand autel de la paroisse à *Ancenis*[1], où se trouve « un *Saint Pierre,* que l'on peut mettre au rang des plus belles « statues de ce saint; telle, *à Rennes,* une statue représentant *la « Foi,* tenant dans la main droite en suspension un ciboire; on « la voit dans l'église de *Sainte-Mélaine des Bénédictins*[2]; et aux « *Augustins* de la même ville, un *Dieu flagellé;* on les montre « l'un et l'autre comme des morceaux d'un grand prix. Il a fait, « aux *Carmes déchaussés de Vannes,* un mausolée pour la maison « *de Montigny*[3], que l'on met au rang des chefs-d'œuvre en ce « genre de travail. On voit *aux Cordeliers, à Auray,* deux statues « de saints, que dans le temps où elles furent faites, on trouva « ressemblantes à deux personnes existantes sous les mêmes « habits; le hasard sans doute occasionoit l'illusion de ces deux « ressemblances; mais elle donne toujours une grande idée de « l'habileté de l'Artiste et de l'excellence de ses ouvrages; deux « autres statues qui accompagnent le magnifique Grand Autel de « l'église *des Chartreux,* près de la même ville d'Auray, dont une « est un *Saint Bruno,* font beaucoup d'honeur au ciseau du Sta- « tuaire Poitevin; elles avoient d'abord été placées en dehors pour

[1] Cette statue a disparu depuis longtemps de l'église d'Ancenis.

[2] Cette statue existe encore aujourd'hui dans l'église paroissiale de Notre-Dame, à Rennes. Elle est placée sur un piédestal, entre deux confessionnaux, dans le transept sud. Elle peut avoir 2 mètres de haut. Le ciboire qu'elle tenait a été brisé, et il n'en reste qu'un fragment du pied dans la main droite. L'église Sainte-Mélaine des Bénédictins est devenue, après la Révolution, l'église paroissiale actuelle de Notre-Dame.

Quant au *Dieu flagellé,* il a disparu de l'église des Augustins, devenue également l'église paroissiale de Saint-Étienne, à Rennes.

[3] Ce mausolée n'existe plus, et la chapelle elle-même qui le contenait paraît avoir été démolie.

« orner le porte d'entrée de ce monastere. Ce fut moi qui ravi « d'admiration de leur singuliere beauté, engageai le digne Prieur « de cette maison, de les entrer dans leur Eglise; c'eût été domage « qu'elles restassent plus longtemps exposées aux injures de l'air.

« Il paroît que Girouard a employé longtemps ses talens en Bre- « tagne; j'entrevois même qu'il y a passé la plus grande partie de « sa vie, qu'il termina a l'Abbaye *de Prières,* travaillant au second « *Ange adorateur,* que l'on voit sur le Grand Autel de cette Eglise, « du côté de l'Évangile; celui qui est du côté de l'Épître, étoit « absolument fini, lorsque la mort le surprit en 1720; son frère « qui travailloit avec lui acheva la seconde Statue : mais ce qui est « de la main de celui-ci est aisé à distinguer.

« Tous ces ouvrages que je viens d'analyser et qui sont les « seuls que le hasard m'a fait découvrir, auroient élevé cet Artiste « au plus haut degré de célébrité, si moins simple dans ses « mœurs et dans sa maniere de vivre, il eût eu l'amour-propre de « concentrer l'exercice de ses talens dans la Capitale du Royaume, « au lieu d'aller pour ainsi dire les enfouir dans des Provinces, « où il se rencontre quelque fois des amateurs, mais où le nom « des artistes tombe bientôt dans l'oubli.

« Au Château des Places, en Touraine, le 30 Mars 1774. »

M. Jouyneau Des Loges fait suivre cette lettre de la note suivante :

« Le Poitou sentira sûrement la reconoissance qu'il doit à « M. De la Sauvagère, pour lui avoir fait connoître une partie des « ouvrages d'un Artiste qui l'honore; sans lui, Girouard auroit « peut-être été toujours ignoré de sa patrie, à qui pourtant ses « talens procurent une illustration dont il est juste de conserver « le souvenir. Nos Feuilles sont le dépôt où il doit être consigné : « *Cineri gloria datur, stat sua cuique merces;* la postérité est « toujours plus reconoissante que les Contemporains; les grands « Artistes ne sont jamais loués plus dignement que par des savans « tels que M. De la Sauvagère : *Non omnis moriar,* disoit Horace. « Il sembleroit qu'un Statuaire célèbre seroit moins fait qu'un « autre pour être oublié. Il faudroit ajouter à l'hommage que « M. De la Sauvagère rend à la mémoire de celui-ci : ce seroit de « nous procurer des éclaircissemens sur la famille, les ouvrages,

« la vie et toutes les autres particularités qui peuvent intéresser « cet illustre Poitevin.

« Il s'agit maintenant de faire connoître à ceux de nos Lecteurs « qui peuvent l'ignorer, à quelle époque et par qui la statue de « Louis XIV, faite par Girouard, a été élevée; on l'apprendra par « les Inscriptions qui sont posées sur les quatre faces du Piédestal; « elles ont été copiées sur le lieu même; nous allons les trans- « crire; elles n'ont jamais, que nous sachions, été publiées; ce sera « un mérite pour nos Feuilles. Il y a deux Inscriptions Latines et « deux Inscriptions Françaises; celles-ci sont la traduction des « premieres, nous les présenterons toutes.

« On lit sur la face exposée au levant :

« LUDOVICO MAGNO POPULORUM VOTIS AC FELICITATI CONCESSO ET « SERVATO, OB ARTES RESTAURATAS ET AMPLIFICATUM COMMERCIUM, « MERCATORUM PICTAVIENSIUM COMMUNITAS, ÆTERNUM MEMORIS ANIMI « SPECIMEN, UNANIMI TOTIUS CIVITATIS CONSENSU AC PLAUSU, ERIGI « CURAVIT, ANNO REPARATÆ SALUTIS M. DC. LXXXVII. (1687.)

« Traduction inscrite sur la face exposée au midi :

« A la Gloire de Louis le Grand, que le Ciel a acordé aux vœux « de ses peuples, et qu'il a conservé pour leur félicité, le Corps « des Marchands de Poitiers a consacré ce Monument d'éternele « reconoissance, pour le rétablissement des Arts et du Commerce, « du consentement de tous les Ordres de la Ville et aux acclama- « tions du peuple, l'an du Salut 1687.

« On lit sur la face exposée au couchant :

« IMMORTALI LUDOVICI MAGNI GLORIÆ HOC PERENNE MONUMENTUM, IN « VETERI FORO QUOD DEINCEPS FELICI COMMUTATIONE REGALIS PLATEA « NUNCUPABITUR, AD ÆTERNAM POSTERITATIS MEMORIAM POSITUM EST, « IGNATIO FRANCISCO DE SAILLANT, EPISCOPO PICTAVIENSI; NICOLAO- « JOSEPHO FOUCAULT, LIBELLORUM SUPPLICUM MAGISTRO PROVINCIÆ « PREFECTO; PETRO DE CHASSAUD URBIS MAJORE INCHOATUM; JACOBO « RABEREUL SUCCESSORE PERFECTUM, ANNO REPARATÆ IN GALLIA CATHO- « LICÆ RELIGIONIS SECUNDO.

« Traduction inscrite sur la face exposée au nord :

« Ce Monument éternel a été élevé à la Gloire de Louis le Grand, « dans le Marché Vieux, qui, par un heureux changement, sera « désormais nommé la Place Royale; Ignace-François De Sail- « lant etant Evêque de Poitiers, Nicolas-Joseph Foucault, Maitre

« des Requestes, Intendant de la Province. L'ouvrage fut com-
« mencé, Pierre de Chassaud étant Maire de la ville, et achevé
« sous Jacques Rabereul son successeur, la seconde année de l'entier
« rétablissement de la Religion Catholique dans toute la France.

« Nous ne conoissons point en cette Ville et même en cette Pro-
« vince, d'autre Monument de ce genre élevé à la Gloire de nos
« Rois; celui-ci l'a été par *le Corps des Marchands Consulaire;* il
« faut le remarquer et s'en souvenir; ce témoignage de zele et
« de reconoissance est digne d'éloge. Persone, à Poitiers, ne
« savoit peut-être dans ce moment que cette Statue étoit d'un
« Artiste Poitevin; du moins nous en avons parlé à plusieurs per-
« sones qui l'ignoroient, et nous nous sommes assurés qu'il
« n'en restoit aucune trace dans les registres publics; la tradition
« même n'en à pas conservé le souvenir. Il paroît extraordinaire
« qu'il n'y ait pas eu de Médaille frapée à cette occasion, sous un
« Règne et dans un Siècle ou les Médailles étoient si communes. »

Dans les *Mémoires de Nicolas-Joseph Foucault,* intendant du Poitou, publiés et annotés par F. Baudry, bibliothécaire à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris [1], existe une notice ayant pour titre : *Relation de ce qui s'est passé à l'érection de la statue du Roy dans la ville de Poitiers, le vingt-cinquième aoust* 1687.

On trouve dans cette notice, avec la description de cette statue, des détails très curieux sur les fêtes dont son inauguration fut le motif.

Nous croyons fort intéressant de reproduire *in extenso* ce document peu connu, se rattachant intimement à l'histoire de la ville de Poitiers.

Nous passons les quatre premiers alinéas, qui se composent de considérations qu'il est inutile de transcrire ici, et nous arrivons à notre sujet.

« Les marchands, qui font un corps considérable dans la ville,
« touchez d'une juste reconnoissance des bienfaits qu'ils recoivent
« tous les jours du Roy, par la protection qu'il donne aux arts et
« au commerce, ont cru qu'il estoit de leur devoir de donner
« quelques marques extérieures de cette reconnoissance, en éle-

[1] Ces Mémoires existent à la Bibliothèque de Poitiers et à la Bibliothèque nationale, à Paris. La notice manuscrite existe également dans le tome 74 des manuscrits de dom Fonteneau, à Poitiers.

« vant une statue du Roy, sur la porte du lieu où ils s'assemblent « pour rendre la justice [1]. Mais M. Foucault, intendant de la Pro- « vince, leur ayant inspiré d'en faire un monument public et de « l'ériger dans une place, ou, estant plus en vue, elle feroit plus « d'honneur à leur zele, ils ont suivi le Conseil qu'il leur a donné, « et ont bien voulu faire la dépense de ce monument, qu'ils ont « élevé avec tout le succez qu'on en pouvoit attendre.

« Ce monument est une statue du Roy en pied, dans une atti- « tude noble, majestueuse et digne du héros qu'elle représente.

« On y remarque son air et ses traits, autant que le cizeau est « capable de les exprimer. Il est representé habillé à la romaine, « avec un manteau royal semé de fleurs de lys, qui lui pend der- « riere les épaules. Cette statue est posée sur un piédestal d'une « très belle architecture, enrichi de sculpture et de tous les orne- « mens qui y conviennent. Quatre termes, représentans des « esclaves des différentes nations subjuguées, soutiennent les « quatre coins de l'architrave, et font voir dans des airs et des « attitudes particulieres des sentimens differens. Les quatre faces « du piédestal sont occupées par quatre ovales qui renferment des « tables de marbre noir où sont gravées les inscriptions [2], le tout à « une distance de huit pieds, entouré d'une balustrade de fer doré.

« Enfin, ce monument est tel, qu'il y a sujet d'applaudir au zele « de ceux qui l'ont érigé, et a l'habileté de celuy qui la exécuté. « C'est le sieur Girouard [3], dont le merite a cela de particulier, « qu'il n'est pour ainsi dire éleve que de lui-même, puisque c'est « seulement sur les beaux morceaux qui nous restent des anciens « qu'il s'est formé dans une grande jeunesse, et qu'il a mérité « d'être employé aux travaux de Versailles, où il a fait voir l'excel- « lent naturel qu'il a pour la sculpture [4].

[1] Cette porte est celle de la Juridiction consulaire, dont nous avons parlé à propos des œuvres de Girouard père.

[2] Nous avons donné précédemment les inscriptions latines et leur traduction en français.

[3] Jean Girouard, comme nous l'avons dit déjà, était né en 1661. Il avait dû commencer ses premières études de sculpture avec son père, puis il fut à Paris, d'où il revint à Poitiers vers 1686; il était donc alors âgé de vingt-cinq ans quand il fut chargé d'exécuter cette statue du Roi.

[4] On ne trouve pas trace du nom de cet artiste dans les anciennes descriptions de Versailles.

« Les marchands ayant fait ce qui dépendoit d'eux, le corps de « ville, au nom de tous les habitans, a cru qu'il estoit de son « devoir de seconder leur zele, et ayant choisi la plus belle place « de la ville pour poser cette satue, a voulu se signaler par des « grandes réjouissances le jour qu'elle a esté élevée, et a com- « mencé par decorer la place, qui estoit autrefois *le Vieux Marché,* « et qu'on doit appeler désormais *la Place Royale* [1]. »

Interrompons un instant le récit de Nicolas Foucault pour dire la fin de ce monument.

Le souvenir de ce bonheur si chaleureusement chanté, après avoir duré un peu plus d'un siècle (cent cinq ans), finit, comme tous les souvenirs de la vie, par s'effacer de l'esprit des Poitevins.

En 1792, le 16 août, quelques jours après le renversement du trône des successeurs de Louis XIV, le Conseil général de la commune de Poitiers étant en permanance, un des membres fit la motion de faire descendre « *ce Louis quatorze dont l'attitude fière « et menaçante ose insulter ceux que son féroce orgueil a fait « longtemps gémir* ».

La motion ayant été acceptée et discutée, il fut arrêté, « ouï le « procureur de la commune, que la statue de Louis XIV sera des- « cendue et détruite ainsi que le massif sur lequel elle est placée, « et le fer qui l'entoure sera enlevé; que l'emplacement sera « sablé et mis au niveau de la place, ce qui facilitera d'autant plus « les évolutions militaires; que la statue de Louis XIV, qui est sur « la porte d'entrée du tribunal de commerce [2], sera également « détruite, ainsi que toutes les autres, telles qu'elles puissent être « et à quelques endroits publics qu'elles soient situées en cette « ville ».

L'arrêté fut promptement exécuté; la statue fut renversée et brisée, le piédestal démoli, et les matériaux en provenant furent vendus.

Il ne reste donc plus aujourd'hui, de l'œuvre du statuaire poitevin, *que la tête de Louis XIV,* conservée au Musée des Beaux-Arts

[1] La statue colossale de Louis XIV a été dessinée en 1699 par l'amateur Gaignière et gravée par J. Dolivar. (*Topographie de la Vienne,* Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.)

[2] Cette statue n'était autre chose qu'un grand buste en pierre qui surmontait le fronton de la porte d'entrée de la Juridiction consulaire.

et d'Archéologie de la ville. Une partie du modèle en terre, qui dut servir à l'artiste, fut retrouvée plus tard dans les déblais de la caserne de cavalerie de Montierneuf et fut déposée au Musée de la Société des antiquaires de l'Ouest.

Les Girouard père et fils furent des sculpteurs de talent. Le père est mort à Poitiers en 1676, et fut enterré dans l'église de Saint-Porchaire, sa paroisse. Quant à Girouard fils, il passa une grande partie de sa vie en Bretagne, où il mourut en 1720, à l'abbaye de Prières, âgé de cinquante-neuf ans.

Le talent de ces deux artistes, sans être de premier ordre, méritait cependant d'être tiré de l'oubli, et pour ma part, comme sculpteur poitevin, je suis heureux d'avoir contribué à cette juste réparation.

Maintenant, reprenons la description des fêtes qui eurent lieu à Poitiers et que nous avons interrompue. Revenons sur la place Royale :

« Quatre arcs de triomphe la fermoient aux quatre rues qui y « aboutissent; le premier estoit dédié au Roy par cette inscrip- « tion :

« LUDOVICO MAGNO BELLI PACISQUE ARBITRO.

« *A Louis le Grand l'arbitre de la paix et de la guerre.*

« Il estoit composé de trois portiques, un grand et deux moin- « dres de chaque côté, et élevé dans toutes les règles et les pro- « portions de l'architecture : la corniche, qui estoit soûtenue sur « quatre pilastres d'ordre corinthien, portoit un buste du Roy « élevé sur un trophée d'armes, avec cette inscription :

« NUNC UNA IN SEDE MORANTUR MAGESTAS ET AMOR.

« *On peut voir maintenant ensemble et l'amour et la majesté.*

« Ce buste estoit accompagné de deux figures de femme à « demy couchées, dont l'une représentoit la France appuyée sur « l'écusson de ses armes, jettant un regard tendre vers le buste, « avec cette inscription tirée d'Horace :

« SERUS IN COELUM REDEAS!

« *Plaise au ciel vous laisser longtemps dessus la terre.*

« Dans l'autre, la ville de Poitiers estoit représentée dans la « même attitude, avec cette inscription du même poëte :

« HIC AMES DICI PATER ATQUE PRINCEPS!

« *Aimez qu'ici l'on vous revere comme un monarque et comme « un pere!*

« Sur les deux portiques, deux grands tableaux occupoient l'es- « pace qui est entre leur cintre et l'architrave; l'un représentoit la « Discorde enchaînée, avec ce mot :

« PACE, TERRÆ MARIQUE IMPERATA.

« *La paix dont on jouit il l'a donnée en maistre.*

« L'autre representoit l'Heresie expirante, avec ce mot :

« EXTINCTA TOTO REGNO HÆRESI.

« *De l'Estat par ses soins l'Hérésie est bannie.*

« Quantité de festons et de cartouches remplis de devises « ornoient agréablement les autres endroits de cet arc de triomphe.

« Le second, qui répondoit a celui-cy, estoit de la même struc- « ture, dedié a Monseigneur avec cette inscription :

« DIGNO LODOICI MAGNI FILIO DELPHINO AUGUSTO.

« *A l'auguste et digne fils de Louis le Grand.*

« Le buste de ce prince estoit élevé sur le fronton avec ce mot :

« GENTIS DELICIÆ.

« *Du peuple il fait l'amour et les delices.*

« Aux deux costez estoient Mars et Minerve, avec ces inscrip- « tions :

« TANTO MARS GAUDET ALUMNO ALTRICEM AGNOSCE MINERVAM.

« *De Mars et de Pallas il est le digne eleve.*

« Sur les deux petits portiques estoient, dans de grands tableaux, « ces deux devises :

« Un tournesol élevé sur les autres fleurs d'un parterre, tourné « à l'ordinaire du costé du soleil, avec ce mot :

« ASPICIT, ET FORMAM SIMUL INDUIT.

« *Sans cesse il le regarde et lui devient semblable.*

« Pour dire que MONSEIGNEUR se forme sur les exemples du « Roy, qu'il a toujours devant les yeux, comme le modele de bien « regner.

« Un buste qu'une main polit et perfectionne :

« SERO PERFECTIOR EXIT.

« *L'art et le temps le rendent plus parfait.*

« Pour dire que MONSEIGNEUR, sous la conduite d'un si grand « maitre, devient tous les jours plus accompli, et qu'il en sera « de luy comme d'un ouvrage qui a été longtemps sous la main « d'un habile ouvrier, lequel attire l'admiration, dès qu'il com- « mence à paroître.

« Le troisième estoit dedié à Madame la Dauphine, avec cette « inscription :

« AUGUSTÆ LODOICI MAGNI NURUI.

« *A l'auguste belle-fille de Louis le Grand.*

« Le buste de cette princesse estoit élevé sur le fronton, et la « devise suivante faisoit comprendre qu'elle fait la joye et le « bonheur de ce royaume. C'estoit un cep de vigne, chargé de « beaucoup de raisins, avec ce mot :

« MULTO POPULIS DAT GAUDIA PARTU.

« *Sa fecondité fait d'un grand peuple la joye.*

« Le quatriéme estoit erigé aux enfans de France, leurs trois « bustes en faisoient le principal ornement. L'inscription estoit :

« AMANTISSIMIS LODOICI MAGNI NEPOTIBUS.

« *Aux tres aimables petits-fils de Louis le Grand.*

« Comme ils sont d'un sang qui n'est pas capable de se démen-

« tir, toute la France les regarde avec des yeux pleins d'espérance « pour un heureux avenir. C'est ce qu'on a tâché d'exprimer dans « la devise suivante, par un grand arbre qui en a un moindre « auprès de luy, lequel pousse trois rejettons, avec ce mot :

« MAGNUS ERIT MENSURA MINORUM.

« *Ils pourront quelque jour atteindre sa hauteur.*

« Ces quatre arcs de triomphe faisant déjà un très bel effet dans « la place, on songea à l'orner de quantité de theâtres pour la « musique, pour les trompettes et pour les spectateurs. Celuy de « la musique représentoit le mont Parnasse. Appollon, élevé sur « un piédestal, sembloit animer les Muses qui estoient placées en « differens endroits du theâtre à celebrer les louanges du Roy, et « les assuroit de l'aveu et de la protection de ce monarque par « cette inscription :

« ILLI MEA CARMINA CURÆ.

« *Mes vers ont le bonheur de plaire à ce heros.*

« Au haut du theâtre des trompettes estoit une Renommée, la « trompette à la main, avec ce mot :

« NIL MORTALE LOQUAR.

« *Je chante un heros immortel.*

« Pour dire que ce qu'elle publieroit du Roy deviendroit l'admi- « ration de tout l'univers et l'entretien de tous les siècles.

« Le corps des marchands ayant la meilleure part à la feste, il « estoit juste qu'il s'y trouvast, et qu'il fût placé commodément. « Pour cela, ils firent dresser un theâtre qui servoit à la decora- « tion de la place, comme les autres : Mercure, le dieu du negoce, « y estoit élevé sur une pyramide, sur laquelle on avoit peint des « trophées des divers instrumens dont se servent les marchands. « Quatre figures, representant des arts, occupoient les quatre coins ; « le tout accompagné d'inscriptions et de devises qui convenoient « au sujet. Toute la place estoit environnée de theâtres, qui, outre « leur decoration particulière, estoient agreablement ornez d'une « quantité prodigieuse de personnes de l'un et de l'autre sexe, que

« le bruit de la feste avoit attiré de plus de trente lieues à la « ronde. Celuy des ecoliers parut fort brillant; les Jésuites, dont « on connoist le zele pour la gloire du Roy, souhaitant qu'ils « entrassent dans cette feste, et qu'ils contribuassent autant qu'ils « pourroient à luy donner de l'éclat, les avoient fait dresser depuis « longtemps à l'exercice des armes, et en avoient fait une milice « aussi propre qu'elle estoit bien reglée; de sorte que ce fut un « spectacle fort agreable de les voir tous rangez en bon ordre sur « le theâtre qu'on leur avoit préparé, qui estoit bordé de demy- « piques et de drapeaux de differentes couleurs, et qui faisoient « une face très agreable...

« Comme la statue qui donnoit lieu à cette solemnité ne doit « pas faire seulement l'ornement de la ville, mais que les habi- « tans la regardent encore comme leur Dieu tutelaire, puisqu'elle « les met par là d'une maniere plus particuliere sous la protec- « tion du prince, on avoit tâché de rendre cette pensée dans les « devises suivantes, qu'on avoit attachées en divers endroits de la « place.

« Une fontaine jaillissante au milieu d'un parterre, avec ce « mot :

« DITAT ET ORNAT.

« *Elle en fait la richesse ainsi que la beauté.*

« Chacun sçait de quel secours est une fontaine dans un parterre, « outre l'embellissement qu'elle lui procure.

« Une colonne qui soutient une voûte, avec ce mot :

« NUNQUAM SIC SUFFULTA CADET.

« *Cet appuy pour toujours le met en seurete.*

« Un soleil sur un champ couvert d'épics, avec ce mot :

« ASPECTU FOECUNDAT.

« *Par ses heureux regards elle devient féconde.*

« Et parce que la place a changé de nom depuis l'erection du « monument, et qu'elle s'appellera désormais la place Royale, on « avoit exprimé ce changement par cet embleme qu'on avoit peint « à toutes les entrées de la place.

« Une figure d'homme couronné, qui donne la main à une figure « de femme en signe d'alliance, avec ce mot :

« REGIO DECORAT NOMINE.

« *Il l'honore d'un nom auguste.*

« Cette figure de femme represente la place que la statue du roy, « figurée par cet homme couronné, honore du nom de Place Royale, « son erection estant une espèce d'alliance qu'elle contracte avec « elle.

« Toutes ces decorations ayant été executées avec tout le soin « possible, on ne songea plus qu'à se préparer à la feste, qui « commença la veille par un acte de philosophie dédié au Roy. « Cette action fut d'autant plus belle, que les eloges du Roy y eurent « autant de part que la philosophie, et que les ecoliers qui avoient « fait paroître leur esprit et leur capacité allerent, après l'acte fini, « chez M. l'intendant, luy porter en pompe la these de satin, « ou estoit le portrait du Roy, estant precedez des trompettes et « des hautbois, et celuy qui la portoit estant environné des dra- « peaux des compagnies de chaque classe.

« Le soir, toutes les cloches commencerent à sonner, et leur « carillon se joignant au bruit du canon, et à celuy des trompettes « et des tambours qu'on avoit disposez sur les tours et les lieux les « plus élevez de la ville, annoncerent agreablement la feste du « lendemain.

« La religion et la piété la commencerent; le clergé, composé « de six chapitres, de vingt-deux paroisses et d'un grand nombre « de communautez religieuses, s'estant assemblé dans l'eglise « cathedrale avec tous les corps de ville, M. l'intendant s'y rendit « à la teste du présidial, qui étoit ce jour-là en robe rouge, et fut « suivi ou prevenu d'une affluence extraordinaire de peuple. « L'Eglise, toute vaste qu'elle est, se trouva parfaitement bien « decorée et illuminée par les soins de M. l'abbé Du Soucy, cha- « noine de la cathedrale et conseiller d'Eglise. La messe y fut « celebrée par M. Rabereul, doyen de l'Eglise de Saint Pierre, « avec beaucoup de solemnité, qui fut suivie d'un *Te Deum*, pour « remercier Dieu des faveurs particulieres que la pieté du Roy et « son affection paternelle pour ses sujets attirent sur la France.

« On y eut le plaisir d'entendre une fort belle musique, composée « des plus belles voix de la province, et de plusieurs autres « que M. l'Intendant avoit fait venir des provinces voisines; le « R. P. Chesnon, jesuite, y prononça un très beau panegyrique du « Roy. Il prit pour texte ces paroles de Saint Mathieu, qui ne peu- « vent estre plus naturelles à son sujet : « De qui est cette image? « On lui répondit que c'estoit celle de Cesar. Alors il leur dit : « Rendez donc à Cesar ce qui est à Cesar, et à Dieu ce qui est à « Dieu. » Il commença d'abord par expliquer la différence qui se « trouve entre le culte qu'on rend à Dieu et celuy qu'on rend aux « souverains de la terre, et fit connoître à tout le monde que, si « Louis le Grand ne possede pas ces perfections infinies qui ne « conviennent qu'à Dieu seul, il a pourtant receu toutes celles qui « en approchent davantage, et qui le rendent sur la terre l'image « la plus *sensible* de la divinité. Ensuite, voulant interresser tout le « monde à cette cérémonie, il fit voir qu'il estoit de la reconnois- « sance de la ville d'ériger cette statue à Louis le Grand, en sorte « qu'il seroit à souhaitter que toutes les villes du Poitou en pussent « faire autant, en reconnoissance des graces que la province reçoit « de Sa Majesté, et surtout du retablissement de la religion.

« Secondement, qu'il est de la gloire de la ville d'avoir cet « ornement, qui doit estre le monument éternel de la fidelité qu'elle « a toujours eue pour son prince. Enfin, qu'il est de son interest « d'attirer, par ce gage de son zèle et de son attachement pour le « Roy, la faveur et la protection singulière de Sa Majesté. Ces trois « parties furent solidement prouvées, et remplies de plusieurs beaux « traits de l'Écriture, de l'histoire ecclesiastique et de la vie du « Roy, dont il fit l'eloge avec tous les agrémens que peut souffrir « l'éloquence chrestienne. Cette action finie, tous les corps se reti- « rerent, excepté les troupes latines (j'appelle ainsi la milice du « college), qui, ayant assisté à cette ceremonie avec toute la devo- « tion que pouvoit souffrir l'équipage guerrier où elles estoient, se « rendirent à la Place Royale en très bon ordre et avec une con- « tenance fière, saluerent la statue du Roy d'un air qui n'avoit rien « d'enfant, mais qui marquoit que le cœur avoit beaucoup de part « à cette action, et ensuite, après y avoir fait l'exercice avec toute « la justesse des troupes bien disciplinées, cette milice fit place à « une autre qui ne fut pas moins agreable à voir : ce fut celle des

« Bourgeois, qui, s'estant rangez chacun sous son drapeau, se « rendirent, après disné, à la place, au bruit du tambour, des fiffres, « des haut bois, et dans tout l'appareil d'une milice bien réglée. « La statue estant le premier objet de leurs regards, le fut aussi de « leurs respects ; elle fut saluée à plusieurs reprises par la décharge « du canon et de la mousqueterie, par le bruit des tambours et les « fanfares des trompettes interrompues de temps en temps par « des cris de *Vive le Roy,* qui perçoient les nues et faisoient retentir « partout un bruit confus. Après le mouvement des troupes et les « devoirs rendus à la statue par le corps des marchands, qui « estoient là en robe de ceremonie, M. l'Intendant, à la teste du « corps de ville, après avoir fait trois tours autour de la place, « precedé par les trompettes et les tambours, mit le feu à un bucher « qu'on avoit preparé, et voulut bien qu'on donnâ un flambeau au « juge des marchands, comme une reconnoissance publique des « soins que ce corps avoit pris pour l'érection de ce monument. « Là redoublerent les cris et les acclamations du peuple, le tonnerre « du canon et des mousquets, qui ne finit qu'avec le feu du bucher ; « un concert de trompettes attira ensuite l'attention de tout le « monde, qui s'estoit dissipée dans le fracas et le tumulte de la « feste, et prepara à une symphonie admirable de violons, flûtes et « hautbois, qui fut suivie d'un grand concert de voix et d'instru- « mens : un eloge du Roy en fit la matiere. Ce concert dura jusqu'à « la nuit, qui fut la plus eclairée et la plus brillante qu'on puisse « voir. Il est difficile de se representer, sans l'avoir veu, le bel « effet que peut produire une illumination qui regne dans les « quatre costés d'une place de cinquante toises en quarré, depuis « le premier étage jusqu'au toit. A cette illumination se joignit « celle d'un très beau feu d'artifice, dont voicy le dessein.

« Sur un théâtre de quinze pieds de haut et d'autant de large « paroissoit un trophée d'armes, illuminé et élevé sur un piédestal, « dont les quatre faces estoient quatre tableaux illuminez. Dans « l'un estoit peint *Jupiter,* son foudre à ses pieds, avec ce mot « qui luy servoit d'inscription :

« IRACUNDA PONIT FULMINA.

« *C'est un vainqueur desarmé.*

« Pour marquer la paix que le Roy a donnée à l'Europe, lors-

« qu'il estoit plus en estat que jamais de faire la guerre. L'autre « representoit *Pluton* avec un air effaré, avec ce mot :

« HUNC ETIAM PHLEGETON TIMET.

« *Que je crains ce nouvel Alcide.*

« Alcide alla jusqu'aux enfers enchaîner Cerbère, s'il est permis « de se servir de la fable pour expliquer de solides veritez; l'enfer « vient de sentir de grands effets de la puissance du Roy et a raison « de la craindre.

« Le troisième tableau faisoit voir *Vulcain* dans son atelier, tout « prest à travailler, avec ce mot :

« SI BELLARE PARAT.

« *J'attends qu'il declare la guerre.*

« On fait allusion, dans ce tableau, aux armes qu'il forgea pour « Enée, et il temoigne qu'il est prest de travailler pour un monarque « chez qui il ne trouve pas moins de pieté et de courage que chez « le heros de Virgile.

« Le quatrième tableau representoit *Mars,* la main sur la garde « de son épée, avec ce mot :

« CUM JUSSERIT.

« *Prest-a suivre en tous lieux les ordres de Louis :*

« Pour marquer l'estat où est le Roy de faire de nouvelles « conquestes.

« Le theâtre qui portoit cette machine estoit soûtenu de huit « pilastres très bien ornés. Après qu'on eut laissé quelques temps « aux spectateurs, dont la place, les echaffaux, les fenestres, les « balcons et jusques aux toîts des maisons estoient remplis, pour « considerer la disposition et l'ordonnance de ce feu, on le fit « jouer d'une maniere agreable et terrible tout ensemble. C'estoit « un beau spectacle de voir partir, à plusieures reprises, un gros « de fusées volantes qui semoient l'air d'un million d'étoiles; mais « c'estoit quelque chose d'assez affreux que le bruit redoublé des « boëtes, des pétards et de la decharge continuelle des pots à feu qui « ecartoient admirablement tous ceux qui se trouverent dans le

« voisinage. L'heureux succez de ce feu d'artifice fournit pendant « une demi-heure beaucoup de plaisir au peuple, et finit trop tost « à son gré; mais la feste ne finit pas pour cela; elle fut continuée « chez. M. l'Intendant.

« La Place Royale n'offrant plus d'autre spectacle qu'une illumi- « nation vive, qui auroit agreablement fixé les regards pendant « toute la nuit si on ne s'estoit attendu encore à d'autres plaisirs, « les plus honnestes gens se rendirent à son hostel et furent arrestez « à la porte par un nouvel objet. C'estoient trois longues tables « disposées en triangle, couvertes de viandes, abandonnées à la « discrétion du peuple. Elles estoient dressées dans une petite place « dont la figure est triangulaire, et ou l'on abordoit par trois rues, « à l'entrée desquelles il y avoit des arcades ornées de festons; les « officiers de M. l'Intendant, placés au milieu de ces trois tables, « avoient soin de les servir à mesure qu'on les dégarnissoit, et de « faire retirer ceux qui avoient soupé, pour faire place aux « autres; tandis que ceux qui n'en pouvoient approcher alloient se « consoler à une fontaine jaillissante de vin, qui couloit depuis le « matin à l'entrée de son hostel.

« Ce spectacle ayant diverti quelque temps la compagnie, elle « entra, à la faveur d'une nouvelle illumination, qui faisoit voir de « tous costez cette maison en feu, dans deux grandes sales éclai- « rées comme le reste; quatre tables, de vingt-cinq couverts cha- « cune, furent trouvées servies et furent occupées par toutes les « dames, que les hommes voulurent servir. La symphonie, qui « dura pendant le repas, remit dans une assiette tranquille les « esprits de ceux qui avoient esté étourdis pendant tout le jour du « mélange confus du bruit des tambours, du canon, du feu d'arti- « fice et des acclemations continuelles du peuple, et on y goûta « d'autant plus de plaisir que tout s'y passa sans la confusion « ordinaire dans ces sortes de festes.

« Le souper fini, la compagnie crut traverser une basse cour « pour passer au jardin; mais, comme si elle se fût évanouie par « enchantement, les dames furent agréablement surprises de se « trouver sur une terrasse ornée de fleurs et de deux fontaines « jaillissantes, par laquelle on descendoit dans un grand et magni- « fique salon qu'elles n'avoient jamais veu, tout disposé pour le « bal. Ce salon estoit formé par un carré de trente-deux arcades de

« quinze pieds de hauteur; il estoit de 50 pieds de long sur 40 de « large, et son plat fonds élevé de 30 pieds; mais, par le moyen « d'une perspective pratiquée dans le jardin, on avoit fait paroître « dans le bout une galerie fort longue et fort eclairée qui y faisoit « un très bel accompagnement. Toutes les arcades estoient ornées « de festons de fleurs et de piliers qui les soûtenoient couverts de « miroirs.

« L'espace qui étoit depuis le cintre des arcades jusqu'au plat- « fonds est fermé par de très riches tapisseries, et dans la principale « face estoit élevé un buste du Roy de trois pieds de haut, envi- « ronné d'un soleil, dont le tour et les rayons estoient couverts de « lumière, accompagné de fleurs de lys et d'LL couronnées sans « nombre; le tout disposé avec des lumières vives; ce qui faisoit « une illumination de plus de deux mille brillans. Dans la face « du salon opposée à celle ou estoit le buste, et au-dessus de « l'arcade qui faisoit l'ouverture de la galerie, on avoit mis sous un « dais un fort beau portrait du Roy, de la main de Mignard. Ce « fut dans cette sale que plus de quatre-vingt dames qui avoient « soupé chez M. l'Intendant, et toutes celles qui vinrent après « souper, soûtinrent parfaitement bien la reputation où les Poite- « vines sont de bien danser. Les amphitheâtres qui avoient estés « dressez derriere et le long des arcades furent bientôt remplis par « toutes les personnes qui eurent la curiosité de voir cette assem- « blée, dont Madame Foucault fit très bien les honneurs. Il y eut « profusion de confitures et de toutes sortes de rafraîchissemens, et « il ne manquoit à la satisfaction de tout le monde qu'une de ces « longues nuits des pays du nord, qui pût faire durer le plaisir « plus longtemps. Toute cette nuit se passa en réjouissance, aussi « bien que les trois jours suivans, pendant lesquels la maison de « M. l'Intendant demeura ouverte, pour satisfaire la curiosité du « peuple, que la nouvelle structure du salon y attiroit en foule. On « peut dire que le peuple n'a pas eu besoin d'être excité, et que « sa joye couloit de source, paroissant que l'amour qu'il a pour « un roy si digne d'estre aimé estoit ce qui l'animoit.

« Le lendemain, 26, les officiers du présidial, a la teste desquels « estoit M. De Razes, president, qui ne laisse echapper aucune « occasion de signaler son zele pour la gloire et le service du Roy, « ne croyant pas avoir suffisamment rempli leur devoir en assis-

« tant au *Te Deum* que fit chanter M. l'Intendant dans l'église « cathedrale, en firent chanter un autre dans l'eglise des Corde- « liers. L'action fut solemnelle et fut suivie d'une feste que don- « nerent les Jesuites après midy, dont voicy le détail :

« Toute la ville s'y estant rendue sur le bruit de ce qui s'y devoit « faire, on trouva un theâtre elevé dans la cour, orné de tres « belles decorations et chargé d'acteurs fort proprement vestus. La « première action qu'on donna aux spectateurs fut l'explication « d'un tableau enigmatique que M. l'Intendant avoit fait faire à « Paris. Ce tableau, qui estoit d'une extraordinaire grandeur, « representoit *Hercule* sortant des enfers et trainant apres luy Cer- « bère, qu'il avoit enchainé. Sa massue qu'il tenoit de la main « droite estoit garnie de six medailles qui representoient ses plus « glorieux travaux : quelques Furies sembloient luy insulter et « s'opposer à son dessin, tandis que *Jupiter*, sur un nuage, luy « applaudissoit de cette action. Iris, deesse de l'admiration, en « marquoit son étonnement, et la Justice, la balence à la main, « sembloit en peser le prix et la valeur.

« Cette enigme fut expliquée sur l'or, le soleil, et le diamant. « Les rapports qu'on y trouva parurent assez fideles, et les six « medailles des travaux d'Hercule fournirent une très belle occa- « sion de parler du Roy, a la gloire de qui se rapportoit toute la « feste. Mais le veritable mot estoit la statue qu'on luy avoit erigé. « M. De Carcassonne, fils de M. l'Intendant, en fit l'explication, « et fit voir qu'Hercule, sortant des enfers, estoit la statue sortant « de la carriere; que les Furies qui sembloient luy insulter « estoient les divers outils et instrumens dont le sculpteur s'estoit « servi pour la faire; que Jupiter, roy des dieux, qui paroissoit « applaudir à Hercule, estoit là pour signifier l'agrément qu'il a « plu à sa Majesté de donner au dessein des marchands; que « *Thémis* marquoit la prèsence des magistrats qui assistoient à la « ceremonie; et que l'Iris signifioit l'admiration des peuples, qui « voyoient avec une extreme joye le portrait ressemblant d'un « prince dont l'auguste présence fait la joye et le bonheur de tous « ceux qui ont l'honneur de l'approcher. Ensuite, s'étendant sur « l'explication particuliere des six médailles qui estoient peintes « sur la massue d'Hercule, il trouva des rapports si justes entre « les travaux de ce heros fabuleux et les glorieuses actions du Roy,

« qu'il satisfît parfaitement l'assemblée, qui estoit des plus nom-
« breuses.

« Cette enigme expliquée, on en proposa une autre. C'estoit
« *Amphion* qui jouoit du luth, et qui, par son harmonie, faisoit
« remuer les arbres et les plaçoit en droite ligne sur le bord d'une
« rivière. La ville de Thebes paroissoit dans l'éloignement, et des
« muses sur le haut d'un rocher, luy montroient la lyre d'Orphée
« parmi les constellations du ciel, afin de l'animer et de l'exciter
« à continuer un jeu qui faisoit de si beaux effets. Cette enigme fut
« expliquée sur la trompette, dont le son range des troupes en
« bataille, et le fleuve qui paroissoit dans le tableau donna occa-
« sion à celuy qui parloit de toucher le passage du Rhin, et de dire
« de tres belles choses à la gloire du héros qui conduisoit cette
« celebre action. Le véritable mot estoit *le Cours*. C'est une pro-
« menade que M. l'Intendant a fait faire sur les bords de la rivière
« du Clain, aux portes de la ville, qui n'avoit aucun de ces sortes
« d'embellissemens.

« La compagnie, ayant ecouté avec plaisir l'explication de ces
« deux enigmes, fut regalée d'une piece de theâtre ou l'on repre-
« senta Louis Le Grand comme le plus grand des roys.

« Pour le faire plus agreablement et d'une maniere qui fût plus
« du génie et du tour de la poésie, on crût devoir representer le
« Roy et les princes ses voisins sous l'idée et le nom des dieux de
« l'antiquité, avec qui ils ont des rapports plus singuliers. Le Roy
« y parut sous le nom d'*Appollon*, que les anciens confondoient
« avec le soleil, symbole de notre grand monarque. *Pluton*,
« dieu des richesses, des enfers et des marais, figura les Hollandois
« et les peubles des Pays-Bas. *Jupiter* représenta l'empereur, à
« cause de l'aigle impériale, et *Neptune* supposa pour les Genois,
« les Algeriens et les autres peuples maritimes.

« Le Destin, qui, dans l'idée des anciens, avoit un droit de sou-
« veraineté sur tous les autres dieux, qui estoient soumis à ses
« arrêts, declara d'abord qu'il vouloit se defaire de la suprême
« puissance en faveur d'Appollon et luy donner le premier rang
« sur Pluton, sur Neptune, sur Mars, sur Jupiter même. Il luy fit
« ensuite remporter sur eux a peu près les mêmes victoires que
« le Roy a remportées sur ses ennemis ; de maniere que les endroits
« les plus eclatans d'une si belle vie s'y virent parfaitement et

« d'une maniere tres naturelle, quoyque sous des symboles étran-
« gers. Après tous ces triomphes, Appollon parut formant un arc-
« en-ciel et donna la paix aux autres dieux, pouvant continuer à
« faire la guerre, pour marquer la paix que le Roy a accordée si
« genereusement à toute l'Europe. Tous le receurent avec joye.
« On finit par luy decerner des arcs de triomphe et des statues dans
« les places publiques.

« Cette action estoit de cinq actes, meslée de plusieurs entrées
« de ballet. Elle fut suivie de la distribution du prix que donna
« M. l'Intendant, et qu'il s'est engagé de donner toutes les
« années, avec une condition qui doit tenir lieu au collége d'une
« extrême faveur, c'est qu'on y prononcera tous les ans, le jour de
« Saint-Louis, un panegyrique du Roy.

« Les jours suivans furent employez à chanter des *Te Deum*, et à
« des prieres publiques pour la conservation et la prosperité de Sa
« Majesté. Madame De Navailles, abbesse de Sainte-Croix, estant
« d'une famille dont le zele s'est signalé heureusement pour la
« gloire du Roy, ne s'est pas oubliée dans cette occasion. Après avoir
« fait decorer et illuminer son eglise avec beaucoup de soin et d'éclat,
« elle fit chanter le 27 une messe et un *Te Deum* ou assistèrent
« tous les corps de ville, et où la beauté de la musique, qui estoit
« excellente, ceda à l'éloquence du R. P. Dubois, jesuite, qui pro-
« nonça un panegyrique du Roy avec un succez qui surprit l'As-
« semblée, n'ayant eu que vingt-quatre heures pour s'y preparer,
« tant il est vrai qu'il n'y a rien d'impossible quand on est animé
« du zele de la gloire du Roy. Cette ceremonie fut d'autant plus
« belle qu'elle fut suivie d'une aumône generale. Le bureau des
« finances, le corps de ville, le chapitre de saint Hilaire, Madame
« l'abbesse de la Trinité et le corps des marchands, qui a voulu
« faire la clôture de la feste, en ont aussi fait chanter en musique,
« auxquels M. l'Intendant a assisté. Enfin, tous ont voulu signaler
« leur zele dans cette occasion, jusqu'aux ecoliers de droit, qui,
« ayant eu permission de s'assembler et d'entrer dans la réjouis-
« sance publique, ont esté, en corps et sous les armes, rendre
« leurs devoirs à la statue, auprès de laquelle ils ont fait tirer un
« feu d'artifice.

« C'est par la qu'a fini la feste, mais non pas la joye du peuple,
« qui sera tous les jours renouvellée par la veue de l'objet qui la

« cause. Cette joye paroist peinte sur le visage de tous ceux qui, « passant sur la place Royale, ne manquent pas de regarder la « statue du Roy. Ce qu'il y a de surprenant, c'est que, quoy qu'il « y ait eu, pendant quatre jours que la feste a duré, un concours « infini de peuple dans la ville, dont on a fait monter le nombre « des seuls étrangers a plus de vingt mille personnes, il n'y est « pas arrivé le moindre desordre parmi le tumulte et la confusion « dont ces sortes de réjouissances sont ordinairement accompa- « gnées.

VERS CHANTEZ A LA LOUANGE DU ROY

LORSQU'ON ÉLEVA SA STATUE DANS LA PLACE ROYALE DE POITIERS.

LE DIEU DU CLAIN.

« Reveillé par un bruit de tambours et trompettes,
« Quel bruit guerrier vient troubler mon repos?
« D'où vient que sur ces bords éloignés des allarmes
« Le tambour vient mesler le bruit affreux des armes
« Au doux murmure de mes eaux?
« Quelle divinité se presente à mes yeux?
« Quel est cet air, ce port et cette noble audace?
« Je croyois que la Paix regnait seule en ces lieux :
« D'où vient que Mars a pris sa place?
« Peuples, qu'on voit ici lui dresser des autels,
« Aymez-vous encor les allarmes?
« Le redoutable dieu des armes
« Est-il le seul des immortels
« Qui pour vous ait des charmes?

(*Le chœur des peuples répond à la surprise du dieu du Clain, et, lui faisant connaître* Louis *sous la figure du dieu Mars, prend occasion de chanter les louanges de ce monarque.*)

UNE VOIX.

« Sortez, fleuve, sortez de votre étonnement,
« Reconnoissez l'agrement
« Qui vous fait de Louis meconnoistre l'image.
« Ce heros a du dieu Mars
« L'activité, le courage :
« Partout à ses étendards
« La Victoire ouvre un passage;
« Mais toujours sa pieté
« Le cede à sa bonté.

UNE AUTRE VOIX.

« Ce n'est pas seulement l'arbitre de la guerre,
« Pour qui ce peuple heureux celèbre un si beau jour;
« S'il fait sur des ingrats éclater son tonnerre,
« Il est l'aimable autheur du repos de la terre,
« Et de tout l'univers la terreur et l'amour.

(*Le chœur repète ces trois derniers vers.*)

DEUX VOIX ENSEMBLE.

« Redoutez, fiers ennemis,
« Sa main foudroyante;
« Reverez, peuples soumis,
« Sa main bienfaisante.

(*Le chœur repète ces quatre vers.*)

UNE VOIX.

« Hors de ses heureux Estats
« Regne notre auguste maître.

UNE AUTRE.

« Dans les plus lointains climats
« Sa vertu le fait connoistre.

Toutes deux ensemble.

« Il peut, quand il luy plaît, le plus doux des vainqueurs,
« Desarmer tout d'un coup et les mains et les cœurs.

(*Le chœur repète ces deux vers.*)

UNE VOIX.

« Qu'il est heureux, qu'il est aimable!

UNE AUTRE.

« Qu'il est grand, qu'il est redoutable!

Tous ensemble.

« Que le peuple est fortuné,
« A qui le ciel l'a donné!

UNE VOIX.

« Il est le ferme appui de la faible innocence.

UNE AUTRE.

« Le Parnasse luy doit des honneurs immortels.

UNE AUTRE.

« La discorde aux enfers gemit sous sa puissance.

UNE AUTRE.

« Il vient de retablir le culte des autels.

Tous ensemble.

« C'est peu que sa valeur sur la terre et sur l'onde
« Signale ce héros par mille exploits divers;
« Sa vertu, sa bonté, sa sagesse profonde
« Le font triompher des enfers.

LE DIEU DU CLAIN.

« J'approuve avec plaisir l'ardeur de votre zele;
« Chantez, peuples, chantez ce héros glorieux;
« Publiez ses exploits, portez jusqu'aux cieux
« Le bruit de sa gloire immortelle.
« A ces traits eclatans, à ces faits inouïs
« Je reconnois Louis.

LE CHOEUR.

« A ces traits eclatans, à ces faits inouïs
« Tout l'univers connoist *Louis*. »

P. A. BROUILLET,

Directeur de l'École des Beaux-Arts, conservateur du Musée, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Poitiers.

XIX

NOTES
SUR
LES OBJETS D'ORFÈVRERIE
CONSERVÉS DANS LES ÉGLISES DE L'ARRONDISSEMENT DE MONTBRISON.

CANTONS DE MONTBRISON,

BOEN-SUR-LIGNON, SAINT-BONNET-LE-CHATEAU, SAINT-JEAN-SOLEYMIEUX.

A l'avant-dernière réunion des Sociétés des Beaux-Arts, nous avons eu l'honneur de donner lecture d'une notice sur les anciens objets d'orfèvrerie conservés dans les églises de l'arrondissement de Roanne. Le travail que nous présentons aujourd'hui est de

même nature, mais il n'embrasse que quatre cantons de l'arrondissement de Montbrison.

Notre nouveau champ d'exploration, moins étendu que le premier, nous a cependant donné une moisson plus abondante. A vrai dire, la plupart des pièces figurant dans cet inventaire sont dues à des artistes du seizième ou du dix-septième siècle. L'époque romane n'est point représentée dans nos séries, et les types du style gothique primitif y font presque totalement défaut. Sous ce rapport, le Forez ne partage point la bonne fortune des départements de l'Aveyron, de la Corrèze et de la région limousine, et il ne faut pas y chercher les œuvres des anciens émailleurs. Malgré ces lacunes et sans parler d'une pièce capitale, déjà publiée, — la châsse de Montverdun, — nos églises gardent encore des richesses d'orfèvrerie assez précieuses et assez variées pour mériter un inventaire méthodique.

On peut, à coup sûr, formuler quelques critiques sévères contre le style qu'adoptèrent les argentiers d'église de la Renaissance et surtout du dix-septième siècle. On peut leur reprocher l'oubli de certaines traditions d'iconographie chrétienne, signaler dans leurs créations une uniformité un peu monotone, résultant de l'emploi constant et abusif des mêmes détails décoratifs, tels que têtes d'anges ailés, chutes de fleurs et de fruits, guirlandes de feuilles d'acanthe. Mais d'heureuses qualités rachètent ces défauts : élégance et pureté de galbe, grâce à l'inspiration des modèles antiques, alternance bien entendue de surfaces unies et de parties ouvragées, harmonie des proportions, délicatesse de ciselure, tels sont les caractères d'un art qu'il serait injuste de considérer comme un art de décadence.

Hâtons-nous, d'ailleurs, de poursuivre le récolement des richesses artistiques religieuses. Tous les jours nos églises rurales, ces musées paroissiaux dont la visite présente tant d'attrait, se dépouillent de quelque pièce de leur ancien mobilier. Ne semble-t-il pas que, du moins, les armoires des sacristies et les placards des presbytères devraient être à l'abri de la convoitise des marchands et des collectionneurs? Il n'en est rien malheureusement. Ceux qui ont mission de veiller à leur conservation ne savent point résister aux offres des tentateurs ou à la déplorable manie de troquer d'anciens ustensiles contre des pièces neuves de la plus grande vulga-

rité. Les efforts de l'État et l'initiative des amis du passé s'associent pour s'opposer à l'aliénation de ce patrimoine artistique. Mais pour atteindre ce but, la première condition est d'en connaître exactement l'étendue, c'est-à-dire d'en dresser le catalogue complet[1].

CANTON DE MONTBRISON.

MONTBRISON. — Église de Notre-Dame.

1° *Croix de procession.* — Hauteur jusqu'à l'extrémité de la douille, 0m,67. Cuivre estampé et doré. Commencement du seizième siècle.

Cette pièce n'a jamais eu qu'une médiocre valeur artistique : en outre, de maladroites réparations l'ont défigurée.

Pour abréger nos descriptions de croix processionnelles, disons dès maintenant que deux types principaux ont été en usage dans nos régions aux quinzième et seizième siècles : 1° *La croix à section rectangulaire,* formée d'une âme en bois, recouverte sur toute sa surface par des feuilles de métal estampées. Chaque extrémité s'amortit en une fleur de lis qui prend naissance d'un quatre-feuilles servant de champ à un sujet figuré. 2° *La croix cylindrique,* dépourvue intérieurement d'une ossature ligneuse, le plus souvent en forme de bâton ébranché, quelquefois simplement orné d'un trait gravé en spirale. Les extrémités des croix de ce modèle sont pourvues de boules ou coupées en biseau.

C'est au premier de ces deux types qu'appartient la croix de Montbrison. Sur la face, dans les quatre-feuilles, comme à l'ordinaire, les quatre évangélistes; au revers, quatre cabochons en verre de couleur. Sont modernes le nœud, le Christ, le titre et plusieurs fragments. Le seul détail particulier à signaler est une plaque de rapport, fondue et ciselée, clouée à la rencontre du montant et de la traverse; on y voit Notre-Dame de Pitié, entourée de deux anges, soutenant sur ses genoux le corps de son Fils; au-dessus de la Vierge, une banderole déployée porte cette invocation en capitales romaines : O MATER PIETATIS. Deux balus-

[1] Nous devons des remerciements à MM. Brassart, V. Durand et Rochigneux, membres de la Société archéologique du Forez *la Diana,* qui ont bien voulu nous aider dans nos recherches.

tres-fuseaux surmontés d'un fronton en coquille encadrent ce cartouche.

2° *Calice.* — Hauteur, 0m,27; diamètre de la coupe, 0m,105; diamètre du pied, 0m,16. Argent repoussé, ciselé et doré. Première moitié du dix-septième siècle.

Nous n'avions trouvé aucun vase sacré méritant d'être signalé, dans l'arrondissement de Roanne. Les églises montbrisonnaises en possèdent au contraire plusieurs, mais aucun n'égale en valeur artistique le calice de Notre-Dame de Montbrison. Il repose sur un large pied dont le pourtour se divise en dix lobes arrondis, où des têtes d'anges alternent avec des bouquets de fleurs et de fruits. Sur la surface de ce pied, légèrement bombé, se développent dans des médaillons avec fond de paysage les figures en pied des quatre évangélistes assis. La tige, très élancée, porte plusieurs rangs de bagues. Le nœud principal a reçu un décor analogue à celui des lobes de la base. Ce sont encore des têtes d'anges, mais cette fois fondues et ciselées, qui ornent le nœud supérieur. Sur la fausse coupe, la partie du calice qui offre le champ le plus large à l'ornementation, l'orfèvre a figuré les quatre docteurs de l'Église, accompagnés de leurs attributs habituels, encadrés dans de gracieux entrelacs qui dessinent des médaillons ovales.

Deux poinçons, assez mal frappés, sur la coupe :

1° Une lettre couronnée qui paraît être un C;

2° Les initiales P et I (la seconde d'une lecture douteuse) surmontées de deux points, d'une fleur de lis et d'une couronne.

3° *Six chandeliers d'autel.* — Hauteur, 0m,88. Cuivre repoussé et doré. Style et époque de Louis XVI. Estampille sur le pied : CHABOU FAIT A LYON.

Les chandeliers d'autel des deux derniers siècles, ustensiles communs en cuivre repoussé, ne mériteraient pas, le plus souvent, d'être signalés, s'ils ne portaient en toutes lettres le nom de leur fabricant. Grâce à ces estampilles, ils forment comme une série de documents qu'il est bon de ne pas négliger. Nous ne nous arrêterons pas à les décrire. A quelques variantes près, ces garnitures d'autel sont toutes conformes à trois ou quatre types dont on trouvera la description dans notre précédente notice.

Église paroissiale de Notre-Dame.

Calice. — Hauteur, 0m,21 ; diamètre de la coupe, 0m,085 ; diamètre du pied, 0m,12. Argent repoussé. Dix-septième siècle.

Nous retrouverons fréquemment ce modèle, simple, sobre d'ornements, mais élégant et d'un galbe aussi pur qu'un vase antique. La coupe est unie et n'est point renforcée d'une fausse coupe. Sur le nœud de la tige, accompagné de plusieurs bagues à rangs de perles, trois têtes d'anges repoussées alternent avec des guirlandes. Le pourtour du pied présente une délicate collerette ajourée, formée d'un rang de feuilles d'acanthe dont les pointes sont soudées à un cercle plat qui sert de base au calice.

Sur le pied est gravé un écusson *au chevron ondé d'azur, accompagné de deux roses de... et d'une merlette de... en pointe.* Ce sont là sans doute les armes du propriétaire primitif ou du donateur de ce calice, dont le nom de *Turge* se lit au-dessous, sur la base.

Pas d'estampille. Poinçon-contrôle : Une grande couronne royale et une autre plus petite sur deux fleurs de lis superposées.

Patène en argent martelé et doré, dont le poinçon est une couronne royale sur une colonne.

CHALAIN-LE-COMTAL.

Église paroissiale.

Reliquaire. — Hauteur, 0m,27 ; diamètre du pied, 0m,125. Argent ciselé. Époque de Louis XIII.

Sa forme générale est celle d'un ostensoir. Il est supporté par un pied circulaire que borde un rang de feuilles d'acanthe. La tige est munie de deux collerettes côtelées que sépare un nœud sphérique à ornementation fleurie. Autour de la thèque qui est octogone et surmontée d'une petite croix, s'étale un large encadrement de feuillage.

Sur le revers du pied deux poinçons :

1° Les lettres I et S séparées par une coupe.

Ce poinçon est répété deux fois.

2° La lettre D, surmontée d'une fleur de lis et encadrée de deux palmes. (Poinçon des orfèvres de Lyon.)

MOIND.

Reliquaire. — Hauteur, 0m,26. Argent fondu et ciselé, doré par parties. Fin du quinzième siècle.

L'usage de donner aux reliquaires la forme d'un édicule est presque aussi ancienne que l'orfèvrerie chrétienne. Ce ne sont pas les orfèvres de la dernière période gothique qui pouvaient renoncer à cette tradition, eux qui, pour tous leurs ouvrages, ont fait un si large emprunt aux motifs d'architecture.

Nous retrouvons donc cette disposition consacrée dans le reliquaire de Moind, pièce intéressante malgré ses modestes dimensions. Mais son analogie avec les châsses romanes est bien lointaine. Le petit édicule ne repose plus sur sa base : il est élevé sur un pédicule, arrangement assez illogique, mais qui s'explique pour un objet destiné à être exposé sur les autels. La tige, à section hexagone, coupée par un nœud à six boutons, sans émaux ni ciselure, s'amortit dans un large pied nervé à six côtés concaves. La thèque, édicule rectangulaire, est épaulée par quatre contreforts d'angle, coiffés de pinacles fleuris et couverts d'une toiture maçonnée à quatre eaux. Chaque face est fermée par une feuille d'argent découpée à jour, les grands côtés ajourés au centre d'une large ouverture circulaire, encadrée de remplages flamboyants, les petites faces percées d'une baie géminée de même style. Un rang de petits créneaux couronne les murs. Enfin une petite croix en argent fondu et délicatement ciselé surmonte cette thèque : c'est encore la croix cylindrique écotée, réduction minuscule d'un des types ordinaires de croix processionnelle.

Poinçon : deux initiales majuscules gothiques, un A et une lettre mal frappée et illisible.

CANTON DE BOEN-SUR-LIGNON.

ALLIEU. — Église paroissiale.

1° *Croix processionnelle.* — Hauteur, 0m,59; largeur de la traverse, 0m,35. Cuivre doré. Commencement du seizième siècle ou fin du siècle précédent.

Belle croix ébranchée, coupée en biseau aux extrémités. L'image du Christ est d'une assez bonne exécution. Au revers, la Vierge mère, debout sur un cul-de-lampe, abritée sous un dais gothique.

Une petite plaque d'émail peint, dont le bleu est la couleur dominante, orne chacun des huit boutons du nœud. Ces émaux représentent huit apôtres en buste, la disposition du nœud ne permettant pas de faire figurer les autres. Plusieurs de ces émaux sont malheureusement brisés.

2° *Autre croix de procession.* — Hauteur, 0m,55; largeur, 0m,32. Cuivre fondu et ciselé. Seizième siècle.

Modèle cylindrique, gravé d'un trait en spirale. Le montant et les deux bras sont terminés par des boules et sertis à l'extrémité par des viroles ou manchons pourvus d'un rang de croisettes fleuries. Cette croix est actuellement très incomplète. Les six boutons du nœud étaient sans doute revêtus d'émaux aujourd'hui disparus. Plusieurs pièces manquent au revers.

3° *Calice.* — Hauteur, 0m,27; diamètre de la coupe, 0m,09; diamètre du pied, 0m,16. Milieu du dix-septième siècle.

Ce vase est analogue à ceux de Saint-Pierre de Montbrison et de Lerigneux, sauf quelques variantes dans le décor. La bordure du pied n'est point ajourée; elle se compose de feuilles d'acanthe alternées avec des feuilles d'eau.

Les deux poinçons sont trop mal frappés pour être lisibles. Sur l'un d'eux on distingue la lettre C.

4° *Ciboire.* — Hauteur, 0m,59; largeur, 0m,35. Argent doré. Dix-septième siècle.

De même style et de même époque que le calice précédent, il offre toutefois une exécution plus soignée. A signaler, la bordure de la coupe formée d'un rang de petits médaillons bombés, finement ciselés. Le couvercle porte une petite croix tréflée, plantée sur un bouquet d'acanthe.

5° *Lampadaire.* — Hauteur, 0m,62. Cuivre repoussé et argenté. Dix-huitième siècle.

Ce n'est point par l'exécution, mais par sa forme originale que ce lustre attire l'attention. Cette forme peut se comparer à celle d'un balustre ou plutôt d'un fuseau, qui donne naissance à six girandoles en cuivre ciselé, contournées et feuillées dans le style Louis XV. Les bobèches, en cuivre, gravées sur les deux faces, sont formées de deux rangs de feuilles minces, découpées. Nous ne connaissons pas de lustre d'église de ce même modèle; celui-ci est dû sans doute à un fabricant lyonnais.

BUSSY-ALBIEU.

Reliquaire. — Hauteur, 0m,27. Cuivre doré. Seizième siècle. Travail de dinanderie, assez original comme forme, mais sans mérite artistique. C'est un cylindre de corne, monté sur cuivre et posé horizontalement sur une tige arrondie à nœud aplati. Le pied est un large hexagone assez maladroitement relié à la tige. Celle-ci semble traverser le cylindre et renaît au-dessus sous la forme d'un cône allongé que surmonte une croix; à chaque extrémité du cylindre est une collerette festonnée dont la partie supérieure s'élève comme un galbe. Ces deux galbes sont réunis par une feuille de cuivre transversale faisant crête au-dessus du cylindre.

LEIGNEUX.

Église paroissiale.

Croix de procession. — Hauteur, 0m,45; largeur des bras, 0m,24. Cuivre argenté avec parties dorées. Seizième siècle.

Comme disposition générale, cette croix est similaire à celle de l'église d'Allieu qui porte des spirales gravées, mais son exécution est plus soignée et sa conservation laisse peu à désirer.

En outre, on y remarque quatre rayons en cuivre doré, épanouis en trèfle à leur extrémité libre, et soudés aux quatre angles du centre de la croix; au revers est l'image de la Vierge sous un dais gothique, les pieds posés sur une console en cul-de-lampe.

L'HÔPITAL DE ROCHEFORT.

Église paroissiale.

Croix de procession. — Cuivre gravé. Hauteur, 0m,30 jusqu'à la naissance du pied. Fin du quinzième siècle.

La forme de cette pièce diffère des précédentes : c'est une simple plaque de cuivre gravé dont les extrémités dessinent une fleur de lis. Mais son ornementation présente une curieuse analogie avec un des deux types de croix de procession dont nous avons indiqué les caractères, en tête de cette notice : sur la face, l'artiste a en effet figuré une croix écotée, à l'aide du burin; une petite image du Christ, en cuivre fondu, y est attachée. Au centre du revers

est gravée dans un médaillon la figure de Dieu le Père assis, bénissant de sa main droite et tenant de l'autre le globe crucifère.

Cette croix a été soudée à un pied d'ostensoir moderne.

Elle a figuré dans les galeries de l'Exposition rétrospective de Roanne, en 1890.

MONTVERDUN.

Église paroissiale.

Châsse dite de saint Porcaire. — Argent fondu et ciselé. Longueur, 0m,60; hauteur, 0m,52; profondeur, 0m,30. Seconde moitié du dix-septième siècle.

Nous voici maintenant en présence de la pièce capitale parmi les objets d'argenterie de nos églises. L'antique chapelle du prieuré de Montverdun doit cette magnifique châsse à la libéralité de Camille de Neuville, archevêque de Lyon (1653-1693), qui la substitua à un autre reliquaire de moindre valeur, pour abriter les ossements de saint Porcaire. Une tradition, à la vérité contestée par plusieurs écrivains ecclésiastiques, identifie ce saint personnage avec un abbé de Lérins du même nom qui aurait été, dit-on, massacré à Montverdun par les Sarrasins, pendant l'invasion du huitième siècle. La châsse renferme en effet une lance en fer très ancienne, qui a été soumise à l'examen des membres du Congrès de la Société française d'Archéologie, le 28 juin 1885, le cardinal de Lyon ayant ordonné à cette occasion de procéder à la récognition des reliques. Mais nous n'avons à nous occuper ici que de la châsse et non point de son contenu, quelque intérêt qu'il puisse offrir au point de vue archéologique.

Cette pièce est loin d'être inédite : elle a été publiée : 1° par M. Léon Palustre, directeur honoraire de la Société française d'Archéologie, dans les *Comptes rendus du Congrès de Montbrison*, p. 390 (tiré à part, Paris-Caen, 1886, 14 p.); 2° par MM. Félix Thiollier et Vincent Durand, dans le *Forez pittoresque et monumental*, p. 316 et pl. LXX. En outre, elle a figuré à l'Exposition rétrospective de Roanne, en 1890.

Sa forme est celle d'un édicule rectangulaire, couvert d'une toiture à quatre eaux médiocrement élevée. Les rampants sont de simples glaces dont les joints, aux arêtes du toit, sont recouverts

de bandes d'argent ciselé. Au sommet repose une couronne de prince du sang soutenant deux palmes en sautoir. « Le dix-septième « siècle, dit M. Palustre, ne saurait être accusé d'une grande « tendance au symbolisme. Cependant, il nous semble difficile « d'expliquer par un simple caprice la couronne de prince du sang, « qui se voit au sommet du couvercle où elle sert de lien à deux « palmes. Il y a là, croyons-nous, une double allusion au martyre « de saint Porcaire, si même on n'y veut voir un jeu de mot assez « conforme au goût du temps [1]. » Huit ouvertures ou larges baies à plein cintre, trois sur chaque grande face et une sur chaque face latérale, ajourent l'édicule; elles ont pour encadrement une guirlande de feuilles de laurier et, à la clef de chaque arc, un bouquet de fleurs et fruits. Les pleins qui séparent ces fenestrelles ont reçu comme ornementation uniforme une tête d'ange ciselée, d'une exécution irréprochable, posée au-dessus de deux consoles à feuilles d'acanthe auxquelles sont suspendues des chutes de feuillage.

La châsse a été faite pour être vue sous trois côtés seulement. C'est pourquoi la grande face postérieure ne porte aucune décoration.

Nous terminerons cette courte description en disant que la plinthe a pour supports des têtes d'anges, et qu'elle présente, au centre du grand côté, une plaque de rapport avec l'écusson du donateur, timbré d'une couronne de comte et d'une croix à double traverse sous un chapeau d'archevêque. Les armes de la maison de Neuville sont *d'azur, au chevron d'or, accompagné de trois croisettes ancrées du même.*

Comme on le voit, si l'argentier du dix-septième siècle, à qui nous devons cette châsse, s'est encore inspiré de la vieille tradition romane en lui donnant la forme d'un petit édifice, par contre, il s'en écarte notablement dans le parti pris d'ajourer les parois, et de faire prédominer le plus possible les vides sur les pleins. Enfin dans l'ornementation, tout est emprunté à la fantaisie décorative; rien n'est puisé aux représentations de sujets religieux ou aux éléments d'architecture, comme aux siècles précédents.

Quant à l'exécution du travail, elle est, avons-nous dit, irrépro-

[1] L. Palustre, *loc. cit.*, p. 8.

chable. « Tout est admirable, et chaque détail, sans qu'on y trouve « à redire, peut supporter l'examen le plus minutieux. Le dona- « teur, qui était un prélat grand seigneur s'il en fut jamais, s'était « naturellement adressé à l'un des plus habiles artistes de sa ville « archiépiscopale, et nous avons sous les yeux un précieux spé- « cimen de l'orfèvrerie lyonnaise à la fin du dix-septième siècle. « Peut-être même les gens plus versés que nous dans l'étude des « poinçons n'hésiteraient pas à mettre un nom sur cette pièce. « Le D dans un grénetis, qui se voit à la bordure supérieure, doit « avoir une signification depuis longtemps déterminée [1]. » Cette lettre n'est pas l'initiale du nom de l'artiste : c'est le poinçon de charge des orfèvres de Lyon. L'estampille de l'orfèvre existe, mais dans la partie la moins apparente de la pièce, au sommet du toit, sur la plaque d'argent qui supporte la couronne. Malheureusement elle a été mal frappée, et des deux initiales qui la composent, on ne distingue que la seconde, qui est la lettre B. Dans ces conditions, il est difficile de formuler aucune conjecture. En consultant les documents fournis par M. Natalis Rondot [2], nous trouvons, pendant la seconde moitié du dix-septième siècle, deux orfèvres lyonnais du nom de Blancpignon, tous deux maîtres des métiers, et l'un d'eux député des orfèvres. Hâtons-nous d'ajouter que si cette remarque peut guider des recherches, elle ne saurait servir de fondement qu'à une conjecture très hypothétique sur l'atelier d'où est sorti le précieux reliquaire.

SAINT-LAURENT EN SOLORE.

Calice. — Argent repoussé. Hauteur, 0m,28. Dix-septième siècle.

Ce vase présente le même galbe que ceux de Saint-Pierre de Montbrison et de Lérigneux, mais il possède une fausse coupe dont le décor est fort élégant. Nos argentiers lyonnais s'ingénient non pas à varier les formes générales ni même les éléments décoratifs, mais à en rajeunir les motifs par de nouvelles dispositions de détail. Dans leurs œuvres se révèle une entente consommée

[1] L. Palustre, p. 9.

[2] *Les Orfèvres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle*, Paris, 1888, p. 95-96.

des principes de l'art décoratif. A ce point de vue, le calice de Saint-Laurent en Solore peut servir d'exemple. L'orfèvre ayant observé combien le champ uni de la coupe fait valoir les délicats ornements de la fausse coupe, a eu le soin d'adopter une disposition similaire pour la *pomme* ou nœud de la tige, dont la partie supérieure est restée tout unie. Cette alternance de surfaces nues et ouvragées produit le plus heureux effet.

Poinçon-contrôle : un lion passant, entre une couronne et la lettre F.

Estampille : les initiales E I sous une couronne

CHAPELLE DE ROCHEFORT.

Croix de procession. — Argent doré par parties. Hauteur, 0m,60. Commencement du seizième siècle.

Aucune des croix de procession que nous avons décrites n'égale celle-ci en valeur artistique. Ce n'est point que le type en soit original, il nous est au contraire déjà connu : c'est la croix à quatre rangs de branches écotées, dont les trois extrémités libres se terminent par des boules sphériques sur chacune desquelles s'épanouit une rose à six pétales. Comme dans les modèles précédents, nous trouvons encore à l'extrémité de chaque branche et du montant une virole ornée de croisettes fleuronnées sur lesquelles s'appuient les sphères terminales [1]. La figure du Christ, en argent fondu et ciselé, n'offre pas d'intérêt spécial. Mais au revers est clouée une admirable statuette en ronde bosse représentant saint Loup, le patron de la paroisse. Elle est en argent fondu et ciselé, avivé d'or par parties. Le saint évêque est représenté debout, les pieds sur l'animal qui lui sert d'attribut. Il est coiffé d'une mitre à laquelle est fixé un nimbe étoilé et enveloppé d'une chasuble ample, habilement drapée, ornée d'un orfroi. Il a une crosse dans la main gauche et de l'autre soutient un livre ouvert.

Cette précieuse statuette ne laisserait rien à désirer si l'artiste n'avait pas donné à son œuvre des proportions un peu trop trapues. La figure manque de hauteur. A part ce défaut, la croix de Rochefort offre une exécution parfaite et doit compter parmi les bonnes

[1] Voir, ci-contre, pl. XII.

Planche XII. Page 366.

CROIX DE PROCESSION

CHAPELLE DE ROCHEFORT

productions des orfèvres de la dernière période gothique. Ajoutons que sa conservation est excellente. Elle possède encore son ancien nœud qui ne répond pas, il est vrai, au reste de l'œuvre, ni par sa matière, car il est en cuivre, ni par sa valeur artistique. C'est une simple *pomme* aplatie, ornée de godrons obliques. Cette pièce porte pour unique poinçon *un coq* de profil à gauche. Nous ignorons quel est l'atelier désigné par cette marque figurative.

CANTON DE SAINT-JEAN-SOLEYMIEUX.

Gumières. — Église paroissiale.

1° *Croix processionnelle.* — Hauteur, 0m,89; largeur des bras, 0m,41. Argent fondu et ciselé. 1684.

Les croix de procession du dix-septième siècle sont rarement belles. Le plus souvent ce sont de grossières productions d'une industrie que l'Art a cessé de guider. Celle de Gumières fait exception à cette règle trop générale.

Cette fois, l'ancienne forme du moyen âge, après avoir longtemps survécu, a presque complètement disparu. Plus de quatre-feuilles ni de fleurs de lis aux extrémités, plus d'ossature en bois sous les lames de métal. La croix présente encore une section rectangulaire et un intérieur creux, mais elle s'aplatit pour devenir bientôt une simple feuille de métal. C'est sur le nœud principalement que l'argentier du dix-septième siècle prodigue les ressources de son art. Quatre têtes d'anges, en argent fondu et ciselé, l'entourent de leurs larges ailes; ces figures, traitées avec beaucoup de souplesse, alternent avec de lourdes guirlandes. Au-dessus du nœud s'étale une mince collerette festonnée et godronnée. La console renversée est un des éléments les plus communs du style des décorateurs de Louis XIV. Les orfèvres ont su en trouver l'emploi dans leurs œuvres : c'est ainsi que l'auteur de la croix de Gumières s'en est servi adroitement pour relier la collerette du pied à l'arbre de la croix. Celle-ci semble être soutenue à sa naissance par ces quatre consoles, d'un dessin délicat.

La figure du Christ et celle de la Vierge au revers ne méritent pas une description détaillée. Les trois extrémités libres portent de gracieux cartouches, ajustés et ciselés.

Trois poinçons : 1° La lettre D, surmontée d'un lion passant et d'une fleur de lis;

2° La lettre D, surmontée seulement d'une fleur de lis. Ces deux marques sont les poinçons de charge des orfèvres de Lyon.

3° L'estampille V. P. sous une couronne. Cette estampille nous est déjà connue : nous l'avons trouvée sur un des beaux reliquaires du trésor de la Bénisson-Dieu [1]. Elle s'applique très vraisemblablement à Victor Prost, orfèvre à Lyon, que M. Natalis Rondot mentionne comme exerçant son art dans cette ville en 1680. En effet, la croix est datée de 1684, millésime gravé au bas de la douille.

2° *Croix d'autel.* —Argent fondu et ciselé; hauteur, 0m,37; diamètre du pied dans son grand axe, 0m,095. 1675.

Elle est supportée par un pied ovale à pourtour ciselé, mais non repercé à jour. La tige de ce pied, conforme au modèle adopté pour les vases sacrés, est assez maladroitement reliée à l'arbre de la croix.

Poinçons : 1° La lettre D entre une couronne et une fleur de lis dans le sens vertical, entre deux fleurs de lis et deux croissants dans le sens horizontal;

2° Estampille aux initiales I et B, séparées par une tige fleurie, entre une couronne et un croissant. Cette marque est frappée deux fois.

3° *Calice.* — Argent ciselé; hauteur, 0m,25; diamètre de la coupe, 0m,09; diamètre du pied, 0m,145. Seconde moitié du dix-septième siècle.

Ce calice rappelle ceux de la même époque que nous avons déjà cités. A part quelques variantes, la description des précédents peut s'appliquer à celui-ci. Il ne présente pas d'ailleurs le même intérêt que celui de Saint-Laurent et lui est inférieur sous le rapport de l'exécution.

Poinçons : 1° Celui des orfèvres de Lyon : un lion couronné surmontant une lettre illisible.

2° L'estampille aux initiales L. S. sous une couronne entre deux palmes.

[1] J. Déchelette, *Notes sur les objets d'orfèvrerie conservés dans les églises de l'arrondissement de Roanne*, dans le *Compte rendu de la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts de* 1889.

LAVIEU.

Église paroissiale.

Calice. — Argent et bronze doré; hauteur, 0m,20; diamètre de la coupe, 0m,085. Seconde moitié du dix-septième siècle.

Ce calice présente deux parties distinctes : le pied, qui est en bronze fondu et ciselé, et la coupe, qui, de même que la tige et le nœud, est en argent doré et repoussé ou martelé.

Le pied est très ouvragé; mais si les contours à six pans festonnés en sont assez gracieux, les détails de ciselure manquent de finesse. Sur le pourtour qui forme une sorte de tranche ajourée sont disposées des têtes d'anges séparées par les emblèmes eucharistiques. La surface porte trois médaillons ovales, entre des rinceaux de feuillage; ils représentent sainte Madeleine et l'Annonciation, la Vierge et l'ange occupant chacun un des médaillons. Sur le nœud sont figurés trois anges debout entre des guirlandes de fleurs. Enfin la fausse coupe reproduit le décor aux têtes d'anges alternées avec des chutes de fruits dans d'élégants entrelacs.

Il se peut, croyons-nous, que le pied actuel soit dû à quelque réparation et postérieur à la coupe; car cette dernière partie du vase sacré est supérieure à la première, non seulement par la richesse de la matière, mais encore sous le rapport de l'exécution du travail. En outre, la pièce ne porte aucun poinçon; cela laisse supposer que les marques et estampilles étaient frappées sur le pied primitif en argent.

Nous signalerons encore à Lavieu une petite croix d'autel en argent, revêtue du poinçon V. P. (Victor Prost), déjà expliqué.

Joseph Déchelette,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Roanne.

XX

LE SCULPTEUR PIERRE LEGROS
DEUXIÈME DU NOM
ET LE MAUSOLÉE DE LA MAISON DE BOUILLON
A CLUNY.

« Le sculpteur LEGROS, ce savant tailleur de marbre que la France ne connaît pas assez. » (Paul MANTZ, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, 1861, p. 117.)

Dans la réunion de 1890 des Sociétés des Beaux-Arts des départements, MM. Léonce Lex et Paul Martin ont donné lecture d'un intéressant mémoire qu'ils avaient intitulé : *Le Mausolée du duc de Bouillon à Cluny*[1]. Leur but était d'appeler, une fois de plus, l'attention sur les morceaux demeurés épars de cette œuvre sculpturale, et de provoquer une mesure administrative qui en déciderait le groupement. A l'appui de cette réclamation des plus légitimes, je viens apporter un argument qui pourrait avoir sa valeur : le mausolée de la maison de Bouillon n'est pas seulement une œuvre d'Art importante déposée sur le sol de la France ; c'est le produit du ciseau d'un sculpteur français des plus distingués, et dont le talent n'est guère représenté dans sa patrie que par ce grand ouvrage.

Le mausolée de la maison de Bouillon a fait grand bruit dans la dernière période du règne de Louis XIV. Saint-Simon s'est acharné sur l'inspirateur de ce monument de piété filiale et surtout d'orgueil dynastique, le cardinal de Bouillon, « si prodigieusement et si bassement superbe[2] », qui avait voulu multiplier à Cluny

[1] *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 14e session (1890), p. 474-483.

[2] Voyez le vigoureux et méprisant portrait qu'a tracé de lui SAINT-SIMON, *Mémoires*, édit. Sautelet, t. XII, p. 101 et suiv.

« les actes et les marques » de sa « fausse descendance ». « Il y avoit fait conduire », ajoute Saint-Simon, « les corps de son père, de sa mère, de plusieurs de ses neveux, et, sous prétexte de piété, se faisoit de leur sépulture des titres et des monumens de grandeur, avec tout l'art, la hardiesse et la magnificence possibles[1]. »

Cet étalage projeté de « fausse descendance », traduction sculpturale de chartes falsifiées, acheva d'irriter le gouvernement de Louis XIV contre un personnage qui, « par sa plus que fourberie[2] », ne cessait d'être à Rome un embarras pour la politique française. Sous prétexte que le mausolée en question risquait de consacrer des prétentions généalogiques injustifiables, le Parlement de Paris rendit, le 2 janvier 1711, un arrêt interdisant l'érection de ce monument. En conséquence, le sénéchal de Lyon se rendit à Cluny pour mettre les scellés sur les caisses, arrivées de Rome[3], qui renfermaient toutes les sculptures de la partie essentielle du mausolée, c'est-à-dire, en dehors d'un luxueux sarcophage, les figures en marbre du duc Frédéric-Maurice de Bouillon, frère du grand Turenne, et de la duchesse sa femme; la tour héraldique des La Tour d'Auvergne-Bouillon, surmontée d'un ange qui devait porter le cœur de Turenne; plusieurs attributs en bronze doré, dont quelques-uns avaient pour objet de former contre la tour un trophée militaire; enfin, un bas-relief destiné au soubassement du sarcophage et représentant le duc Frédéric-Maurice victorieux dans un combat de cavalerie.

Les caisses renfermant ces sculptures furent emmagasinées au rez-de-chaussée de l'une des tours du palais abbatial de Cluny, et l'oubli sur leur compte fut tel que lorsqu'on les ouvrit, en 1776, ce fut pour savoir si elles ne contenaient pas les éléments d'un tombeau destiné à la sépulture du maréchal de Turenne[4].

Le remue-ménage révolutionnaire laissa les marbres intacts;

[1] Saint-Simon, *Mémoires*, édit. Sautelet, t. VIII, p. 423.
[2] *Ibid.*, t. XII, p. 104.
[3] Le procès-verbal de cette opération a été publié dans la *Revue de l'Art français*, année 1888, p. 329.
[4] J.-B. Demiège, *Description du mausolée du duc de Bouillon*, dans le *Compte rendu de la 14e réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1890, p. 478.

les bronzes dorés eux-mêmes, renfermés dans l'une des caisses, ne furent gaspillés que beaucoup plus tard[1].

Toutefois, les marbres n'échappèrent pas à la sollicitude d'Alexandre Lenoir, qui demanda et obtint, en 1800, l'autorisation de les transporter à Paris, et de tirer ainsi de l'oubli « ce chef-d'œuvre de l'Art » en l'encadrant dans le Musée des monuments français. Faute des moyens nécessaires à ce transbordement, les marbres restèrent à Cluny[2], où ils sont encore, répartis entre la chapelle de l'hôpital et le Musée lapidaire de la ville[3].

Le mérite supérieur de ces sculptures est attesté par tous les connaisseurs[4]. Le bas-relief a tout spécialement droit à la qualité de chef-d'œuvre, et c'est à bon escient que l'on a dit de lui : « Ici le marbre respire[5]. »

L'aspect que le monument devait avoir est fourni par une grande gravure de Benoît Audran[6], burinée d'après un dessin de l'architecte auteur du projet[7]. Cet architecte, fils d'un ébéniste du Roi, était élève de l'Académie de France à Rome, où il avait conquis l'amitié du cardinal de Bouillon[8]; il se nommait Gilles-Marie Oppenordt[9].

Par un billet d'un autre architecte, Denis Martin, en date à Cluny du 12 août 1698[10], on sait que le monument était, à cette date, une chose commandée et même entreprise.

[1] *Archives du Musée des monuments français*, publié dans l'*Inventaire général des Richesses d'art*, t. I, p. 146, 159 et 177.

[2] *Ibid.*, p. 149.

[3] A. Penjon, *Cluny, la ville et l'abbaye*, chapitre intitulé *l'Hôtel-Dieu, le tombeau des Bouillon*.

[4] Alexandre Lenoir les attribuait à Puget, et M. Penjon hasarde, au sujet de leur origine, les noms de Coysevox et de Nicolas Coustou.

[5] Demiège, *Description citée*.

[6] Cette gravure est l'un des ornements du tome Ier de l'*Histoire de la maison d'Auvergne*, par Baluze, ouvrage dont l'entreprise, basée sur des falsifications documentaires, concordait avec la tentative d'érection du mausolée de Cluny.

[7] Voyez le compte des payements du dessin et de la gravure, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1872, p. 296-299.

[8] *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, publiée par A. de Montaiglon, t. II (1694-1699), p. 326-415.

[9] Voyez, sur les origines de cet artiste, le *Dictionnaire critique* de Jal, 2e édit., p. 924 et 925.

[10] J. Guiffrey, note de la page 147 du tome Ier des *Archives du Musée des monuments français*.

Quant au nom de l'auteur des sculptures, il serait encore à trouver.

A ce sujet, un éminent critique d'Art écrivait en 1883 : « Quelques recherches que nous ayons faites dans le but de découvrir l'auteur de ce mausolée, nous n'y sommes pas parvenu [1]. »

Et plus récemment, MM. Lex et Martin, dans le mémoire que nous avons cité, caractérisaient ainsi ce même monument : « Il a été sculpté à une époque de décadence par d'habiles artistes italiens, dont malheureusement nous ignorons les noms [2]. »

Heureusement, le mémoire où se trouvent ces lignes est accompagné d'images en phototypie qui représentent les deux statues assises, ainsi que le bas-relief du mausolée de la maison de Bouillon. L'accent français du bas-relief m'ayant semblé de toute évidence, il me parut dès lors facile de découvrir l'auteur de sculptures produites par un ciseau français qui opérait à Rome en 1698. Le raisonnement qui va suivre découla de cette impression.

En 1698, le cardinal de Bouillon représentait à Rome le gouvernement français et était néanmoins « vendu corps et âme aux Jésuites, et eux réciproquement à lui [3] ».

Or, il existait alors à Rome un sculpteur français qui avait été éconduit de l'Académie de France, en 1696, pour s'être permis d'accepter, à la suite d'un concours où il avait été vainqueur, la commande de l'un des deux grands groupes qui accostent l'autel de Saint-Ignace dans l'église du Gesù [4].

De cet artiste, le directeur de l'Académie de France devait écrire un jour : « Il est, de l'aveu des Italiens, le plus habile sculpteur qui soit dans l'Italie [5]. »

Un sculpteur français de ce mérite, ayant de plus l'estime des Jésuites, s'imposait en quelque sorte, pour l'exécution d'un grand monument sculptural, au choix du prince de l'Église qui représen-

[1] Note de la page 147 du tome Ier des *Archives du Musée des monuments français*.

[2] *Le Mausolée du duc de Bouillon, à Cluny*, dans le *Compte rendu de la 14e réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1890, p. 482.

[3] Saint-Simon, t. XII, p. 108.

[4] *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, publiée par A. de Montaiglon, t. II, p. 173-189.

[5] Lecoy de La Marche, *l'Académie de France à Rome*, p. 156.

tait la France près le Saint-Siège et regardait cependant les Jésuites comme « ses inaltérables amis de tous les temps[1] ».

Ce statuaire s'appelait Pierre Legros. Sa biographie a été écrite par un contemporain qui l'avait assez connu pour s'être trouvé en mesure de dépeindre sa physionomie, à plus forte raison pour avoir pu énumérer sûrement ses principaux ouvrages.

J'ouvris donc avec confiance le premier volume des *Vite* de l'abbé Lione Pascoli, et à l'article *Di Pietro Le Gros*, je relevai cette affirmation précise : *Ebbe ordine di fare il sopolcro del padre e della madre del cardinal di Bouillon*[2].

D'ailleurs, l'affirmation de Pascoli avait été précédée d'un témoignage encore plus formel, écrit cinq années seulement après la mort de Pierre Legros, par un amateur romain, Nicolò Pio[3], qui s'était attaché à former un recueil de dessins d'artistes accompagnés de leurs portraits et précédés de leurs biographies. Ici il n'est pas seulement question d'une commande reçue par Legros, il est dit expressément que l'artiste avait exécuté l'ouvrage commandé (*fece il deposito*). Pascoli semblerait avoir eu connaissance de la notice de Nicolò Pio, car, de part et d'autre, l'entreprise du mausolée de la maison de Bouillon est indiquée comme contemporaine du triste voyage que Pierre Legros fit à Paris, au printemps de 1715, en partie pour subir l'opération de la pierre, mais peut-être bien aussi pour faire reconnaître ses droits de créancier sur la succession très obérée du cardinal de Bouillon qui venait de mourir[4]. De là, sans doute, l'erreur des biographes de Pierre Legros quant à l'époque de la production du mausolée, simple erreur de date, qui n'amoindrit en rien la valeur du témoignage de deux contemporains de l'artiste, l'un et l'autre étrangers à la France, et ne pouvant avoir eu le moindre intérêt à accroître la

[1] Saint-Simon, t. XII, p. 105.

[2] *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, da Lione Pascoli, vol. I, Roma, 1730, p. 273.

[3] « In occasione, che torno in Francia per una sua indisposizione, fece il deposito del padre e madre del cardinale di Buglion. » (*Biographies inédites*, par le Romain Nicolò Pio, publiées par M. Eugène Müntz, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, années 1874-1875; voy. p. 200.)

[4] Le cardinal de Bouillon mourut à Rome le 7 mars 1715, et Pierre Legros s'embarqua pour la France, à Civita-Vecchia, le 8 avril suivant. (Lecoy de La Marche, *Académie de France*, p. 159.)

somme des productions d'un maître français dont les sculpteurs de Rome s'étaient parfois montrés jaloux [1].

Au surplus, il y a parenté de manière entre le bas-relief de Cluny et le plus admiré des ouvrages de Pierre Legros, ce retable sculpté qui, dans l'église Saint-Ignace à Rome, représente l'apothéose de saint Louis de Gonzague. Les deux marbres sont palpitants, et la même facture élégamment savante les distingue.

Que toutes les parties du mausolée de la maison de Bouillon ne soient pas d'une valeur absolument égale [2], cela se conçoit et s'explique. Le remuant cardinal avait dû presser le travail de l'artiste, et celui-ci s'était vu, sans doute, dans la nécessité d'employer des collaborateurs. Cette probabilité ne modifierait en rien ce que nous avons dit du caractère national de l'ouvrage; car Pierre Legros avait à Rome des confrères français bien capables de lui venir en aide, et c'était à eux qu'il recourait dans les cas d'urgence. Il est connu, par exemple, que Guillaume Coustou, le futur auteur des Chevaux de Marly, seconda Legros dans l'exécution du bas-relief de saint Louis de Gonzague [3], et l'on sait également que les deux Renommées du tombeau de Grégoire XV furent demandées par Legros à Pierre-Étienne Monnot, qui bientôt après devait créer le *Marmorbad* de Cassel [4].

La réputation dont jouissait Pierre Legros, lors de son pénible voyage en France, est attestée par l'auteur d'une description, écrite vers 1740, de l'hôtel qu'avait fait construire à Paris le richissime amateur Pierre Crozat. Le « lieu », dit cette description, « où il conserve ce qu'il a de plus rare est un cabinet octogone éclairé à l'italienne..., décoré dans tout son pourtour d'excellentes sculptures en stuc, qui représentent les génies des Arts, exécutées par Pierre Le Gros, de Paris, dont la France a le malheur de ne posséder presque aucuns ouvrages, tandis que Rome, où il est mort

[1] Lecoy de La Marche, *Académie de France*, p. 161.

[2] « Cependant la tour, et l'ange ou le génie qui en sort, sont d'une facture très inférieure aux figures principales, remarquablement achevées. Quant au bas-relief, on peut dire hardiment qu'il défie toute critique, et qu'il est une œuvre exquise... » (Lex et Martin, *Mémoire cité*.)

[3] Mariette, *Abecedario*, t. II, p. 22.

[4] Titi, *Descrizione di Roma*, 1763, in-8°, p. 169. — Voyez aussi mon étude sur *le sculpteur français Pierre-Étienne Monnot*, dans le *Compte rendu* de la session de 1887 des Sociétés des Beaux-Arts.

en 1719, âgé seulement de cinquante-trois ans, en peut montrer un si grand nombre, qui égalent cet artiste à tout ce qu'il y a eu de grand. Il étoit venu à Paris, en 1715, pour se faire tailler, et ce fut dans cette conjoncture qu'il fit ces sculptures et quelques autres qui ne sont pas d'une moindre beauté, dans la chapelle de la maison de campagne de Pierre Crozat, située à Montmorenci [1]. »

De cette citation résulte la preuve que, vingt ans après la mort de Pierre Legros, les admirateurs français de cet artiste ignoraient l'existence à Cluny du seul grand travail qu'il ait exécuté pour la France. Les scellés du sénéchal de Lyon, apposés en 1711, avaient réellement fait un cercueil de chacune des caisses enfouies dans l'une des tours du palais abbatial de Cluny, et la résurrection du contenu de ces caisses a été, jusqu'à présent, sans profit pour la mémoire de l'artiste qui, certainement, avait souffert d'une telle séquestration.

Cette mésaventure expliquerait quelque peu l'effacement dans lequel est tenu chez nous un maître qui demeure célèbre au delà des monts. Ce maître est cependant une des personnalités saillantes de l'école de sculpture, essentiellement française, qui savait allier la vigueur à la grâce et ne pas exagérer l'expression au détriment de la sincérité. Quelques années après sa mort, il avait été question de placer à Saint-Louis des Français un buste qui aurait rappelé ses traits et vivifié son souvenir [2]; mais ce louable projet n'ayant pas abouti, il s'ensuit qu'aucune épitaphe ne marque la sépulture de celui des sculpteurs français qui, durant la période d'éclipse du soleil de Louis XIV, contribua le plus à maintenir dans la capitale du monde chrétien le prestige du génie artistique de la France. La réparation de cet oubli ne pourrait-elle pas être espérée comme conséquence de la rentrée dans l'œuvre de Pierre Legros des belles sculptures du mausolée de la maison de Bouillon ?

Auguste CASTAN,

Correspondant de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

[1] Notice ajoutée à l'édition de 1752 (t. I, p. 378-82) de la *Description de Paris* de Germain BRICE, et reproduite par les éditeurs de l'*Abecedario* de MARIETTE, t. II, p. 50-53.

[2] PASCOLI, *Di Pietro Le Gros : Vite*, t. I, p. 273.

PIÈCE JUSTIFICATIVE

VIE DE PIERRE LEGROS, PAR L'ABBÉ LIONE PASCOLI (ÉCRITE EN 1728, PUBLIÉE EN 1730), TRADUITE ET ANNOTÉE PAR AUGUSTE CASTAN [1].

(*Les notes sont à la suite du texte.*)

Il est généralement dans les instincts des fils de suivre les traces de leurs pères, et ce n'est pas un cas rare que dans une famille les mêmes professions passent de père à fils et d'aïeul à petit-fils. C'est ainsi que Pierre, né d'un père sculpteur [2], le 12 avril 1666, à Paris, fut naturellement porté d'instinct vers la sculpture. Voyant, dès la plus tendre enfance, son père au travail, il eut lui-même la volonté de travailler. Entré un jour dans l'atelier paternel et s'y trouvant seul, il se saisit d'un maillet et d'un ciseau, puis s'exerça sur une petite statue qu'il avait vu travailler par son père, et eut assez de temps et de liberté d'action solitaire pour maltraiter l'objet pendant tout un jour de fête, si bien qu'il le gâta complètement. Dès lors, le père s'efforça de lui faire comprendre la nécessité de savoir le dessin pour devenir un maître dans la sculpture, et lui mettant en main un porte-crayon, il lui interdit l'usage de tout autre instrument et s'astreignit à lui donner des leçons [3], le mettant aux prises avec ce que la grande métropole française renferme de plus rare et de plus beau. Par le fait de ces principes, unis à une volonté native et à une application soutenue, Pierre fit de tels progrès qu'il obtint plusieurs récompenses à l'Académie royale de peinture, et y remporta même le premier prix au concours avec un bas-relief représentant *Noë et sa famille entrant dans l'arche*, morceau qui se conserve encore dans l'une des salles de l'Académie. Et marchant de mieux en mieux, il eut, à l'âge de vingt ans, le renom d'un sculpteur de mérite, ce qui détermina M. Louvois à le faire partir pour Rome au point de vue de son perfectionnement. Dès son arrivée à Rome, il entra dans l'Académie de France [4], et y passa six ans à étudier sans relâche les statues antiques et aultres morceaux distingués qu'il savait choisir avec goût pour en tirer des leçons et devenir maître à son tour. Le premier ouvrage qu'il mit sous les yeux du public fut ce groupe en marbre représentant *la Religion*, qui se voit sur l'un des côtés de la riche chapelle de Saint-Ignace au Gesù [5]; il fit aussi la statue du saint [6]. Ensuite il produisit, pour l'église de Saint-André du noviciat, la statue de saint Stanislas [7], dont le modèle se conserve, avec beaucoup d'objets précieux, chez M. Crozat, à Paris. A Saint-Ignace, dans la chapelle Lancellotti, on voit son bas-relief de saint Louis [8], magnifique ouvrage qui lui valut tan

d'applaudissements et un tel renom que les commandes lui arrivèrent en foule. Il fit le bas-relief de Tobie pour la petite église du Mont-de-Piété [9]. A Saint-Jean de Latran, il participa, avec divers artistes des plus fameux, à l'exécution des statues des douze apôtres qui occupent les niches de la grande nef de cette basilique : les figures de saint Barthélemy et de saint Thomas sont ses ouvrages [10]. Là se trouve encore de lui le tombeau du cardinal Casanate [11], et son ciseau produisit également la statue de ce personnage qui est dans la bibliothèque de la Minerve [12]. De sa main sont toutes les sculptures que renferme la chapelle Antamori, à Saint-Jérôme de la Charité [13]. Il sculpta la statue de saint François Xavier qui est dans l'église de Sainte-Marie de l'Apollinaire [14] et celle de saint Dominique dans la basilique de Saint-Pierre [15]. A Saint-Ignace, il exécuta le grand monument sépulcral des Ludovisi [16]. Sur ces entrefaites, il lui prit envie de revoir la France. Parti de Rome [17], il alla droit à Paris, où il eut immédiatement la commande d'un tombeau pour le père et pour la mère du cardinal de Bouillon [18], et à l'occasion de ce voyage, il se fit opérer de la pierre qui, depuis quelques années, l'incommodait gravement [19]. Revenu à Rome [20], il se mit à sculpter le bas-relief de l'autel d'une chapelle neuve dans l'église de Saint-Jacques des Incurables, chapelle entièrement exécutée sous sa direction et d'après son plan : il y représenta, entre autres figures, saint François de Paule et la sainte Vierge [21]. Il donna le dessin du superbe catafalque construit à Saint-Louis des Français à l'occasion de la mort du Dauphin [22]. Il eut encore plusieurs occasions d'envoyer au dehors divers dessins et de travailler à un certain nombre de beaux ouvrages [23], particulièrement pour le Mont-Cassin [24]. Parvenu à l'apogée de la gloire, de la renommée et de la fortune, le déclin commença pour lui dès cette arrivée au sommet [25]. Il perdit la santé, et le mal s'aggravant de jour en jour, il en vint non seulement à ne plus pouvoir s'appliquer, mais bientôt à être dans l'impossibilité de se tenir debout. Une fluxion de poitrine qui survint l'obligea de se mettre au lit, et il finit ainsi son existence le 3 mai 1719, à l'âge de cinquante-trois ans [26]. Ses obsèques fort honorables, auxquelles assistèrent les membres de l'Académie de Saint-Luc et de la corporation des Virtuoses de Saint-Joseph [27], eurent lieu dans l'église de Saint-Louis, où il fut enseveli. De sa première femme [28], il avait eu cinq enfants, trois garçons et deux filles [29]; il eut un fils de sa seconde femme, à laquelle il laissa une large aisance [30]. Il était physiquement bien fait, d'une taille moyenne, ayant la figure belle et la parole aimable, bien que par nature il eût quelque disposition à la tristesse [31]. Il fut toujours prudent dans ses entreprises, et la sagesse qui avait dirigé ses débuts ne l'abandonna jamais [32]. S'il aimait le repos, il ne craignait pas la fatigue. Il tenait sa profession en haute estime et faisait grand cas

des sculpteurs distingués, ayant avec eux des procédés noblement gracieux et sincères, comme ceux qu'il convient d'avoir avec des hommes de valeur et de mérite. Il y a quelque temps que, pour rendre un éclatant hommage à sa valeur, il était question de faire sculpter son portrait[33] par une main habile et de le placer sur un tombeau préparé à cet effet. Ce projet avait pour auteur M. Wleugles[34], le digne directeur de l'Académie de France, qui, unissant les talents du peintre à ceux du littérateur et à d'autres belles connaissances, cherchait à immortaliser non seulement son nom, mais celui de tous les maîtres illustres de la nation française.

NOTES

[1] « Sa vie a été écrite par le Pascoli, mais il y a bien des choses à y réformer. » (P.-J. Mariette, *Abecedario*, édit. par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, t. III, 1854-1856, in-8°, p. 119.)

[2] « Il se nommait Pierre, comme son fils. Il était né à Chartres en 1628, et fut reçu à l'Académie le 16 septembre 1663 et 30 juillet 1666. Il fut nommé professeur le 24 juillet 1702 et mourut à quatre-vingt-six ans, le 10 mai 1714. (*Archives, Documents*, t. I, p. 364 et 410.) Il a travaillé, en 1681, à la clôture du chœur de la cathédrale de Chartres. A Paris, il a travaillé à la porte Saint-Martin, au pavillon des Tuileries, et a fait pour Versailles beaucoup de travaux dont la plus grande partie existe encore. Cf. la table de la *Description de Versailles* de Piganiol, celle du *Nouveau Livret de Versailles*, et celle des *Mémoires inédits sur les membres de l'Académie de peinture*. » (Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, dans l'*Abecedario* de Mariette, t. III, p. 119.) — « Il eut pour fils le fameux Le Gros, qui mourut à Rome fort jeune, et qui y laissa plusieurs morceaux de sculpture qui vont de pair avec tout ce que les Italiens ont produit de meilleur en ce genre. » (J.-F. Blondel, *Architecture française*, t. III, p. 14, note *f*.) — Voyez aussi le *Dictionnaire critique* de Jal, 2e édit., 1872, p. 761.

[3] « Hebbe i primi principii del disegno da Gio. Le Potre, suo parente, e dal suo padre, parimente scultore in patria. » (Nicolò Pio, *Biographie de Pierre Legros*, éditée par M. Eugène Müntz, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, années 1874-1875, p. 199.) — Ce Jean Le Pautre, graveur, qui donna des leçons de dessin à Pierre Legros, n'avait pas une parenté directe avec ce jeune homme : il était seulement le frère de la seconde femme de Legros le père. Notre Pierre Legros était né du premier mariage de son père avec Jeanne Marsy. (Jal, *Dictionnaire*, p. 761.)

[4] Arrivé à l'Académie de France le 28 juin 1690 (Lecoy de La Marche, *Académie de France à Rome*, p. 78), il était, dès le 25 novembre suivant, l'objet d'une mention de bon augure, formulée en ces termes par le directeur de l'institution : « Le sieur Legros continue toujours à bien faire, et j'espère, de l'humeur dont il est, qu'il ne changera pas, aussy peu que le sieur Lepautre, son cousin, et qu'ils feront tous deux honneur à leur profession. » (Lettre du directeur La Teulière, 25 novembre 1690, dans la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France*, publiée par A. de Montaiglon, t. I, p. 196.) — C'était à tort que le directeur de l'Académie indiquait Pierre Le Pautre comme le cousin de Legros : Marie Le Pautre n'était pas la mère de ce dernier, mais la seconde femme de son père. (Jal, *ibid.*)

[5] « Sy cette avanture vous surprend, celle du sieur Legros ne vous suprendra pas moins peut-estre. Deux heures après avoir reçeu votre lettre, il m'apprit, par occasion, qu'il s'étoit engagé à faire un groupe de quatre figures, avec les PP. Jésuites... Je luy demandai s'yl avoit son congé et votre permission pour faire ce qu'il venoit de faire. Il me dit que non... Sy vous me permettés, Monsieur, de faire mes réflexions sur l'avanture, je vous diray en premier lieu qu'elle est honorable pour ce jeune homme, à sa conduitte près. Le groupe qu'il a entrepris doit estre placé dans une chapelle que les PP. Jésuittes font, dans l'église de leur maison professe, à l'honneur de saint Ignace... Plusieurs personnes ont produit des modelles pour les groupes... Celuy du sieur Legros a esté le plus généralement approuvé, tout le monde en ignorant l'autheur, la pluspart croyant que c'estoit un sculpteur génois. » (La Teulière, directeur de l'Académie de France, au ministre Villacerf, 15 novembre 1695.) — « Le procédé de Legros est très malhonnête et mériteroit punition, n'estant point permis à un homme qui est logé, nourri dans l'Académie du Roy et son pensionnaire, de travailler pour autruy. Cependant, comme ce qu'il a entrepris fait honneur à la Nation et qu'il me paroist habile garçon, j'en rendray compte au Roy, et je vous feray ensuitte savoir les ordres de S. M.; cependant, vous le pouvez laisser à l'Académie jusqu'à ce temps-là, luy faisant toujours comprendre que c'est à ses dépens. » (Villarcerf à La Teulière, 5 décembre 1695.) — « Le sieur Legros ayant pris party, comme vous aurés veu par mes précédentes lettres, n'y ayant point de peintre à l'Académie, je croy que le sieur Favannes pourroit bien remplir sa place... Le groupe du sieur Legros est de quatre figures d'environ sept pieds de haut. Les figures sont la Religion qui a l'Idolâtrie et l'Hérésie renversées à ses pieds, avec un petit Ange, à sa droite, qui déchire un livre. On luy donne deux mil escus Romains. Les PP. Jésuittes fournissent le marbre et se sont obligés de le faire poncer à leurs despens; tout le reste se fait aux despens du sieur Legros, que l'on a engagé de finir son ouvrage dans trois ans et demy. » (La Teulière à Villacerf, 6 décembre 1695.) — « Le Roy trouve bon que vous permettiez au sieur Legros de se retirer de l'Académie, mais S. M. ne veut pas qu'on luy paie la pension que l'on donne à ceux qui en sortent par sa permission, n'estant pas content de sa conduitte. Il ne faut pas pourtant que cela lui fasse tort dans l'ouvrage qu'il a entrepris, et vous me ferez plaisir de l'aider en ce que vous pourrez. » (Villacerf à La Teulière, 18 décembre 1695.) Ces divers extraits sont empruntés à la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome,* publiée par M. A. de Montaiglon, t. II, p. 173, 183, 184, 185.

[6] « *Chiesa del Gesù*... Magnifica cappella di s. Ignazio, mirabile per l'architettura del fratel Andrea Pozzi Jesuita... Entro la grande nicchia avi la statua di S. Ignazio, che anticamente era d'argento in parte dorato, alta palmi dodici, opera di Gio. Federico Ludovisi sul modello di Le Gros. La odierna statua di creta fu formata dal celebre Canova, ed il solo ornato è d'argento. » (Moroni, *Dizionario di erudizione,* t. XXX, p. 175.)

[7] « S. Andrea, église et noviciat des Jésuites... Dans les bâtiments en haut, ...une petite chapelle au lieu de la cellule de S. Stanislas... : belle figure de S. Stanislas, par M. Le Gros. C'est un jeune Jésuite de l'âge de dix-huit ans : on le voit mourant sur son lit, la tête appuyée sur des oreillers, tenant le crucifix et son chapelet d'une main, et de l'autre un petit tableau de la Madone. La tête et les pieds du saint sont exécutés en marbre blanc; son habit est de marbre noir, et la draperie en est bien traitée, le lit et les oreillers de marbre jaune, et tous les marbres bien assortis. Cette figure est bien pensée, d'une grande pureté et

finesse de dessein, la tête en est très-belle, les extrémités en sont rendues avec la plus grande vérité. On peut dire aussi que ce sujet est si singulier, qu'en entrant on ne peut résister au premier mouvement de la terreur qu'imprime la vue d'une personne mourante, que le contraste du marbre blanc et du marbre noir rend encore plus frappante. » (*Voyage d'un Français en Italie,* 1765-1766 [par Lalande], t. III, p, 460-461.) — « Allet (Jean-Charles)... *Stanislaus Kostka (cubiculus in quo B.) decessit; statuam elaboravit Petrus le Gros..., parietes pinxit Petrus Pellinus.* 1704. Hauteur, 245 millimètres; largeur, 173. » (Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes,* t. I, p. 29.)

8 « *Chiesa di s. Ignazio del Collegio Romano...* Il cappellone della crocera fu magnificamente eretto dai nobili Lancellotti, in onore del gesuita s. Luigi Gonzaga, protettore della gioventù : ivi tutto è disegno del p. Andrea Pozzi gesuita da Trento... Il bassorelievo di marmo, che forma quadro al suo altare, rappresenta S. Luigi, ed è lodata opera di Le Gros, il quale condusse anche in istucco le due statue, che sono sopra le ali del frontespizio. » (Moroni, *Dizionario,* t. XIV, p. 196.) — « Coustou (Guillaume)... Il entra chez M. Le Gros, et, pendant qu'il y fut, il travailla, sous sa conduite et d'après son modèle, au bas-relief de saint Louis de Gonzague, qui est dans l'église de Saint-Ignace. » (Mariette, *Abecedario,* t. II, p. 22.)

9 « *Del Monte di Pietà, e sua cappella...* A mano destra della porta principale è una bellissima cappella... I bassirilievi laterali nella crociata sono di Gio. Teodone, e di Monsù Le Gros, celebri scultori Francesi : il primo espresse i figli di Giacobbe trovati rei dinanzi a Giuseppe per la coppa d'oro; e l'altro, l'istoria di Tobia quando presta il denaro, e ne riporta la poliza. » (Filippo Titi, *Descrizione delle pitture, sculture, etc., in Roma,* 1763, p. 101.)— « Au Mont-de-Piété, à l'oratoire : un bas-relief en marbre blanc, représentant *Tobie écrivant,* selon Francesco de' Picoroni, ou *Tobie le père prêtant dix talents à Gabelus,* selon Deseine, qui ajoute que le bas-relief fut placé en 1705. » (Dussieux, *les Artistes français à l'étranger,* 3e édit., p. 482.)

10 « Le Pape ayant formé le dessein de remplir les niches de Saint-Jean de Latran par douze apôtres de marbre, il commença par en faire exécuter un qui lui coûta 5,000 écus romains, qui font, monnoye de France, 17,741 livres 18 sols; ce qui établit le prix pour tous les autres. Ensuitte ce Saint-Père fit inviter les cardinaux les plus riches à en donner, ce que quelques-uns acceptèrent; et un jésuitte portugais en qui le roi de Portugal avoit beaucoup de confiance, fit si bien que ce prince donna aussi 5000 écus pour en faire un : ce fut le sieur Legros qui le fit. Tout cela n'avoit encore produit qu'onze figures; il manquoit la dernière... Si S. M. veut faire cette dépense, j'ay ménagé un moyen de la bien faire icy et de lui épargner au moins 200 pistolles. De plus, l'argent ne sortira point de France, et cela sans que les Italiens sçachent rien de ce meilleur marché. Ce moyen seroit de la faire exécuter par le sieur Legros, qui est, de l'aveu de tous les Italiens, le plus habile sculpteur qui soit dans l'Italie, lequel en a déjà fait deux, l'une pour le roy de Portugal et l'autre pour le cardinal Corsini. De plus, il a eu l'honneur d'être trois ans élève de cette Académie, et, outre la diminution déjà avancée, l'argent pourroit rester à Paris, ledit sieur Legros en ayant envoyé d'icy de son ain, qu'il a placé à l'Hôtel de ville. » — En note : « La proposition fut ajour-ée. » (Lettre de Poerson, directeur de l'Académie de France, 29 juillet 1713, ns Lecoy de La Marche, *Académie de France à Rome,* p. 156-157.) — S. Thomas, belle figure de M. Le Gros : elle a un très beau tour, elle est drapée largement, d'une manière méplate; la draperie accuse bien le nud, et la tête a

beaucoup d'expression... S. Barthélemi est une des plus belles figures de Le Gros; le saint tient le couteau avec lequel il a été écorché, et il a sa peau dans un pan de sa robe, ce que l'artiste auroit peut-être dû éviter dans les règles du costume, puisque le saint est représenté sans être écorché. Cette figure d'ailleurs est très sagement composée et parfaitement drapée; le caractère en est aussi très beau. » (LALANDE, *Voyage*, t. III, p. 376.)

[11] « *S. Jean de Latran*... Mausolée du cardinal Jérôme Casanata, Napolitain, par Le Gros; c'est le même cardinal dont cet artiste a fait la figure dans la Bibliothèque de la Minerve. Il est couché sur son sarcophage, et a les mains jointes; il y a derrière lui trois Génies qui lèvent un grand rideau. Ce morceau est bien pensé et d'une belle exécution. » (LALANDE, *Voyage*, t. III, p. 383.)

[12] Aux termes d'un contrat passé le 17 mars 1706, Pierre Legros s'était engagé à exécuter la statue en marbre du cardinal Casanate, et à la faire placer à ses frais dans le couvent des Dominicains de la Minerve, moyennant la somme de 630 écus. Le total des divers payements s'éleva à 746 écus 14 baioques. « Cette augmentation provient sans doute de ce que Legros a exécuté, outre la statue du cardinal, les putti et les armoiries... qui décorent l'atrium de la bibliothèque, en face de l'escalier... C'était devant ces putti que se dressait autrefois la statue en pied du cardinal, aujourd'hui placée au bout de la salle de lecture. Sur la base, on voit la signature de l'artiste : PETRVS | LE | -GROS | SCULPSIT | AN | 1708. » (Eugène MUNTZ, *Documents inédits sur le sculpteur Pierre Legros*, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1876, p. 357-358.)

[13] « *S. Girolamo della Carità di Roma*... La cappella di S. Filippo (de Neri)... eretta nel 1710 ed architettata da Filippo Juvara per ordine dell' avvocato Tommaso Antamori, e della quale sono patroni i di lui descendenti... Sull' altare poi avvi la maestosa statua del santo, scolpita da Pietro Le Gros. » (MORONI, *Dizionario*, t. XXXI, p. 113.)

[14] « *Di S. Maria dell' Appollinare*... unita al collegio Germanico... della Compagnia di Gesù... La terza cappella... ha sull 'altare la statua bellissima di S. Francesco Saverio, scolpita da M. Le Gros. (TITI, *Descrizione*, p. 405.) — « Il y a dans la troisième (chapelle) à droite une figure de marbre représentant S. François Xavier, par Legros : ce saint est debout et regarde un Crucifix de marbre qu'il tient des deux mains. Cette figure est sagement composée, mais les draperies fourmillent de petits plis qui ne laissent aucun repos à la vue. » (LALANDE, t. IV, p. 87.)

[15] « En arrivant vers le rond-point de l'église (de Saint-Pierre de Rome), on voit une figure colossale de S. Dominique, par Le Gros : elle est bien composée; les draperies en sont bien jetées, mais un peu maigres et trop détaillées dans les plis; la tête est un peu froide, ce qui vient peut-être de ce que l'artiste fut assujetti au portrait qui lui en avoit été donné; les mains en sont belles. » (LALANDE, t. III, p. 95.) — « Nella basilica Vaticana l'ordine pose la sua statua tra quelle de' fondatori di ordini religiosi, facendola scolpire da Pietro Le Gros. » (MORONI, *Dizionario*, t. LV, p. 89.)

[16] « *S. Ignazio* est l'église du collége romain... La chapelle de S. Stanislas est aussi très riche : on y voit des colonnes de verd antique, et le tombeau pape Grégoire XV, l'un des principaux bienfaiteurs de cette église, qui fait fa aux bas côtés de la droite; il est de la composition de Legros, mais c'est un ses foibles ouvrages. On regrette qu'un morceau où l'on n'a pas épargné dépence ne soit pas plus beau : la figure du Pape est entièrement de lui; c'est qu'il y a de mieux dans cet ouvrage. On lui attribue également les figures d

l'Abondance et de la Religion; le reste a été exécuté sur ses desseins. Les deux Renommées qui sont au dessus, sont de M. Monnot. » (Lalande, t. IV, p. 208.) — « Il maestoso deposito, in cui giace sepolto Gregorio XV, fu eretto con architettura e scoltura del mentovato Le Gros, sebbene le due fame sieno di Pietro Stefano Monnot. » (Moroni, *Dizionario*, t. XIV, p. 196.) — Dans ma *Notice sur le sculpteur Pierre-Étienne Monnot*, lue à la réunion de 1887 des Sociétés des Beaux-Arts, j'ai indiqué l'année 1710 comme date probable de la sculpture des *Renommées* du tombeau de Grégoire XV.

[17] « Le vaisseau de V. G. est parti hier matin de Civita-Vecchia avec un tems que l'on dit si favorable, que j'espère qu'en peu de jours il sera à Marseille... Le sieur Legros, sculpteur, s'est aussi mis sur le même bâtiment, M. Crozat en ayant très fortement prié le capitaine, qui le débarquera à Marseille, pour ensuite aller à Paris pour se faire traitter de la pierre. » (Lettre de Poerson, directeur de l'Académie de France à Rome, 9 avril 1715, dans Lecoy de La Marche, *Académie de France*, p. 159.) — « Il ne reste quasi plus à Rome que le sieur Camille Ruscone, qui triomphe à l'absence de M. Legros. » (Lettre du 23 juillet 1715, *ibid.*, p. 161.)

[18] « In occasione che torno in Francia per una sua indisposizione, fece il deposito del padre e madre del cardinale di Buglion. » (Nicolò Pio, *Biographie*, publiée par M. Eugène Müntz, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, années 1874-1875, p 200.)

[19] « Legros (Pierre) est venu à Paris pour se faire tailler en 1717 (lisez 1715). M. Crozat le reçut chez lui, et ce fut alors que cet excellent sculpteur fit exécuter en stuc, sur ses desseins, ces enfants qui ornent le plafond du cabinet éclairé à l'italienne dans le goût de la tribune de la galerie du grand duc à Florence, où M. Crozat conservait ses desseins, ses plus précieux tableaux et quantité de beaux modèles de François Flamand. Ces enfans sont presque de ronde bosse; ils sont assis aux côtés des fenestres, un de chaque côté, et ils tiennent les instrumens qui caractérisent les arts. M. Legros décora aussi, dans le même temps, la chapelle de la belle maison de campagne de M. Crozat à Montmorency. Il exprima dans le fond, derrière l'autel, le Saint-Esprit dans une gloire. Cette gloire, composée de nuages, de rayons et de têtes de chérubins en bas-relief, environne une ouverture en forme d'œil-de-bœuf fermée par une vitre sur laquelle est peinte le S. Esprit; au dessus de la porte d'entrée sont encore deux testes de chérubins, et le coffre d'autel, qui est isolé, imite un tombeau; le tout est d'un goût exquis... Il ne reparut qu'un instant à Paris, où il étoit venu subir l'opération de la pierre. Elle se fit heureusement, et, aussitôt qu'il le put, il retourna chercher ses anciens foyers, avec d'autant moins de regret de quitter sa ville natale, qu'il s'imaginoit avoir reçu quelques mortifications de la part de l'Académie. Il avoit souhaité d'en être; il pensoit que sur sa réputation on viendroit au devant de lui, qu'on s'estimeroit trop heureux de l'avoir. Cela perça; bref, la jalousie s'en mêla; on exigea de lui qu'il fît les démarches ordinaires, qu'il produisît de ses ouvrages. On mit tout en œuvre pour l'en dégoûter et l'on n'y réussit que trop. » (Mariette, *Abecedario*, t. III, p. 118-120.)

[20] « M. Legros, sculpteur,... m'a montré des lettres de M. Crozat par lesquelles il paroit que S. A. R. a conclu le marché du cabinet de feu don Livio Odeschalqui, consistant en tableaux, figures de marbre et plusieurs colonnes; et M. Crozat a chargé M. Legros d'envoyer les mesures de quatre tableaux de Paul Véronèze, que S. A. R. veut placer dans un cabinet que M. Hoppenor fait orner, dans le plafond duquel l'on doit mettre ces tableaux... M. Legros a presque achevé les

ouvrages qu'il avoit dans Rome, à deux figures près. » (Lettre de Poerson, 16 mars 1717, dans Lecoy de La Marche, *Académie de France*, p. 164 et 165.)

[21] « Ritornato in Roma, hà fatto molte altre bellissime opere. Si è dilettato di architettura come si vede in S. Giacomo dell' Incurabili, nella nuova cappella grande, incontro quella di S. Giacomo tutta dà lui architettata, e con suo disegno, e direttamente condotta, e nell' altare di essa vi hà fatto il bassorilievo con diverse figure, e S. Francesco di Paola in atto di adorare la Beatissima Vergine de' Miracoli. » (Nicolò Pio, publié par M. Eugène Müntz, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1874-75, p. 200-201.) — « *Di S. Giacomo degl' Incurabili*... Nella seconda capella (a mano destra) è l'immagine di Maria e il bassorilievo di marmo, che rappresenta S. Francesco di Paola in atto di venerare questa immagine, è di M. Le Gros; e i due quadri laterali son di Giuseppe Passeri. Gli altri ornati di stucco sono dello stesso M. Le Gros. » (Filippo Titi, *Descrizione*, p. 384.) — « On voit dans la deuxième chapelle à droite un grand bas-relief en marbre, de M. Le Gros. Il représente S. François de Paule sur un nuage, invoquant la Vierge, dont le portrait lui est apporté par des Anges; il paroît lui demander la guérison d'une foule de malades que l'on voit en bas : ce morceau n'est pas exempt de défauts, mais il a cependant beaucoup de mérite du côté de l'exécution. Le Saint est beau, mais il y a trop de fracas dans cette composition; la vue n'y trouve aucun repos, et l'enfant qui est couché sur le devant, n'étant point lié avec le reste, semble n'y être placé que pour boucher un trou : le groupe du malade que l'on soutient sur le devant est beau; on voudroit seulement qu'il n'eût pas le même air de tête que l'homme qui prie derrière lui. » (Lalande, t. IV, p. 54.)

[22] « Et in occasione della morte del re Delfino di Francia, invento e pose in esecuzione il superbissimo funerale fatto con richissimo apparato in S. Luigi de' Francesi, che per la sua magnificenza, buona simitria e meglio architettura, fece stupire tutta la città e gl'osservanti. » (Nicolò Pio, *Notice citée*, p. 201.) — « La nation française prépare un catafalque à Saint-Louis pour les obsèques de Mgr le Dauphin. C'est le sieur Legros, sculpteur, qui est un des députés de la congrégation, que l'on a chargé de l'exécution. Les desseins m'ont été apportés, et j'en ay dit mon sentiment et leur ay promis de les ayder de ce qui dépendra de moy. » (Lettre de Poerson, 27 juin 1711, dans Lecoy de La Marche, *Académie de France*, p. 150.)

[23] Nous allons essayer d'indiquer ces « beaux ouvrages » que Pascoli n'a pas énumérés. — « *Madonna dell' Orto* (Roma). In questa chiesa è osservabile un bel Angiolo di marmo scolpito da Monsù Le Gros. » (Filippo Titi, *Descrizione*, p. 457.) — « *Sainte-Cristine* (de Turin)... Les statues de sainte Thérèse et de sainte Cristine, faites par M. Le Gros, qui sont aujourd'hui dans l'église, étoient autrefois en dehors, au dessus des colonnes du portail; mais on les a jugé trop belles pour être ainsi exposées. On en a fait faire des copies qu'on a mises à leur place; l'on a mis les originaux dans deux niches qui sont au dedans de l'église. Celle de Ste Thérèse est un chef-d'œuvre. Le sculpteur a pris un instant d'extase, où la Sainte ouvre ses vêtemens pour découvrir son cœur à Dieu : il y a dans la composition de cet ouvrage un bel enthousiasme; la tête est pleine d'expression, les draperies en sont bien traitées, et quoique cette figure eût été faite pour être vue de loin, elle n'en est pas moins belle de près. On peut la comparer, par la manière tendre dont elle exprime l'amour divin, à celle du Bernin, qui est à Rome dans l'église de la Victoire. » (Lalande, t. I, p. 145-146.) Lors de la sécularisation de l'église de Sainte-Christine de Turin, en 1800, les deux statues de Legros furent transportées dans la cathédrale de cette même ville, où elles sont encore

de chaque côté de l'autel de la chapelle du Crucifix. — Dans la liste donnée par M. Dussieux des ouvrages de Pierre Legros, nous trouvons, en dehors de ce qui peut être enregistré d'une façon formelle, les travaux suivants : « A Sainte-Marie Majeure, la statue en bronze de saint Dominique et un bas-relief de bronze du tombeau du pape Pie IV » (la statue en bronze de saint Dominique, à Sainte-Marie Majeure, est de Gio-Batt. della Porta, et le tombeau du pape Pie IV n'est pas à Sainte-Marie Majeure, mais à Sainte-Marie des Anges) ; « à Saint-Pierre-ès-Liens, le tombeau du cardinal Aldobrandini » (ce tombeau, érigé en 1707, n'est indiqué comme ouvrage de Legros que dans les dernières éditions du *Voyage* de Lalande, et le nom de notre artiste n'est écrit nulle part ailleurs à propos de ce monument) ; « à l'église des Saints-Apôtres, la Foi et la Dévotion tenant un chapelet, en stuc » (la source de ce renseignement n'est pas donnée par M. Dussieux) ; « pour la cathédrale de Foligno, la statue d'argent de saint Félicien, évêque et patron de la ville » (statue exécutée sous les auspices de l'architecte Andrea Pozzi, Jésuite, le même qui avait demandé à Pierre Legros le modèle de la statue d'argent de saint Ignace. Moroni, *Dizionario*, t. XXV, p. 143) : toutefois, à Foligno, on attribue le saint Félicien au sculpteur Giambattista Maini. — Les deux bustes avec bras et les quatre termes qui portent la signature *Legros*, au Musée du Louvre, sont des ouvrages du père de notre artiste. (V. Bellier et Auvray, *Dictionnaire des artistes*, t. I, p. 979.)

[24] « Pietro Le Gros, di Parigi, convenne pel prezzo di scudi 1200 scolpire le statue di S. Gregorio Magno, Carlo Magno ed Enrico II ; ma fatta questa stipulazione nel 1714 e venuto a morte nel maggio nel 1719, lasciò incompiuto il lavoro, sicchè la sua vedova Maria Carlotta Ovasse, tutrice dei figli a nome Cecilia, Angelica e Filippo, curò fosse data l'ultima mano alla statua di Enrico III, e terminassesi l'altra di Carlo Magno. Questi lavori furono eseguiti da un discipolo del Le Gros, Paolo Campi. » (Andrea Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, t. III, 1871, in-12, p. 501-502.)

[25] « E nel germoglio della sua gloria, della sua virtù, e delle sue fatiche, che andava facendo nel suo studio, che tenava nel palazzo Farnese, con acclamatione di tutti professori, dilettanti, et Accademici di S. Luca, stante la sua indispositione, chè non pote in alcun' modo superare, gli convenne, nell' anno 1719, lasciare il mondo, la virtù, e la sua bella famiglia, et andiede à godere la gloria del cielo. » (Nicolò Pio, publié par Eugène Müntz, p. 201.) — « Le sieur Legros, sculpteur, qui s'estoit fait à Rome beaucoup de réputation, vient de mourir, âgé seulement de 54 ans. Il avoit été taillé de la pierre à Paris ; il estoit naturellement chagrin, et par conséquent malsain. Il laisse, à ce que l'on dit, 44 ou 45 mille écus romains : aussy a-t-il fait beaucoup d'ouvrages, et d'ailleurs il estoit fort économe. Sa veuve est fille de feu M. Houasse, fort vertueuse et très estimée de tous ceux qui la connoissent, et encore jeune, n'ayant, je crois, que trente-deux ans. » (Lettre de Poerson, 9 mai 1719, dans Lecoy de La Marche, *Académie de France*, p. 169-170.)

[26] *Acte de décès de Pierre Legros.* « Die 3 mensis maii anni millesimi septingentesimi decimi noni, dominus Petrus Legros, conjux d. Mariæ Voisse, necnon venerabilis congregationis S. Ludovici nationis Gallicanæ de Urbe socius, ætatis suæ anno circiter 54, in communione S. matris Ecclesiæ confessus, sacro viatico refectus, ac olei sancti unctione roboratus, animam Deo reddidit in parochia S. Catharinæ vulgo della Rota, ubi domicilium habebat : cujus corpus in hanc ecclesiam ex testamento noctu delatum, in sepulcro capellæ S. Ludovici in forma depositi, sepultum fuit sequenti die. » (Eugène Müntz, *Documents sur le sculpteur Pierre Legros*, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1876, p. 356.)

[27] L'Académie de Saint-Luc et la Congrégation des Virtuoses, près le Panthéon, étaient et sont encore les deux principales associations artistiques de Rome.

[28] Cette première femme se nommait Marie Petit; elle mourut le 16 juin 1704, âgée de vingt-cinq ans environ. « C'était une Parisienne, mais il ne serait pas impossible que sa famille se fût fixée à Rome. En effet, ce nom de Petit est également celui de la femme de Claude Gosset, administrateur de Saint-Louis des Français... Si cette conjecture est fondée, Legros était parent par alliance de Nicolas Wleughels, directeur de l'Académie de France à Rome, dont la femme s'appelait aussi Gosset. » (Eugène Müntz, *Documents sur le sculpteur Pierre Legros*, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1876, p. 355.)

[29] M. Eugène Müntz a publié les actes de décès de deux des enfants mâles de Legros et de sa première femme : « Claude-Jacques, mort à l'âge de huit jours, le 3 janvier 1704; Pierre-Antoine, mort le 5 novembre 1710, à l'âge de huit ans et demi. » (*Documents*, p. 355-356.)

[30] « Il résulte des arrangements pris avec l'abbaye du Mont-Cassin, pour le payement des ouvrages commandés à Pierre Legros par ce monastère, que la veuve de l'artiste, Marie-Charlotte Houasse, fille du peintre René-Antoine Houasse, directeur de l'Académie de France à Rome entre les années 1699 et 1704, avait été instituée par son mari usufruitière de tous ses biens et tutrice-curatrice de ses trois enfants, Cécile, Angélique et Philippe. » (Andr. Caravita, *I codici a Monte Cassino*, t. III, 1871, p. 505-510.)

[31] « S'il fut indisposé contre l'Académie de Paris, il fut encore plus piqué des honneurs qu'avoient procurés à Camille Rusconi les figures que cet habile sculpteur avoit faites pour Saint-Jean de Latran. Il s'attendoit à les partager du moins avec lui, et cela étoit juste; mais il avoit contre lui d'être étranger et de n'avoir pas assez fait sa cour à K. Maratte. Une misérable croix de plus nous l'auroit peut-être conservé. On soupçonne que le chagrin avoit avancé ses jours. » (Mariette, *Abecedario*, t. III, p. 120.)

[32] Son caractère avait été dépeint ainsi par La Teulière, à l'époque de l'incident qui motiva sa sortie de l'Académie de France : « Sy je voulois me donner la liberté de me départir des manières ordinaires, je vous dirois que le sieur Legros est d'une humeur fort cachée, ayant même, sous de fausses apparences, bonne opinion de luy un peu plus qu'il n'en faut pour profiter des avis d'autruy. C'est le pays du monde le plus à craindre pour les personnes qui se trouvent dans ces sortes de dispositions, les Italiens estant fort libéraux en louanges quand ils les donnent en présence, comme sont ordinairement les flatteurs... » (Lettre du 27 décembre 1695, dans la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France*, publiée par A. de Montaiglon, t. II, p. 191.)

[33] Dans la collection de Nicolò Pio, il y avait un portrait de Pierre Legros dessiné par Agostino Massucci. (*Biographie*, publiée par M. Eugène Müntz, dans les *Nouvelles Archives*, année 1874-75, p. 201.)

[34] Nicolas Wleughels, fils d'un peintre d'Anvers fixé à Paris, fut nommé directeur adjoint de l'Académie de France, le 2 mai 1724, devint directeur titulaire le 2 septembre suivant, et mourut à Rome au mois de décembre 1737. Il avait obtenu, en 1726, des lettres de noblesse et le cordon de Saint-Michel. (Lecoy de La Marche, *Académie de France*, p. 29-33.)

XXI

FERRIER BERNARD, A AVIGNON

(1489-1510.)

Après les grands noms de Jacques Morel et d'Antoine le Moiturier, celui de Ferrier Bernard est le seul au quinzième siècle qui, d'après les documents que nous avons découverts à Avignon, nous paraisse mériter l'attention et dont les œuvres certaines soient assez belles pour être l'objet d'une étude spéciale. Il faudrait aussi faire exception pour l'Italien François Laurana, l'auteur du retable dit *du roi René* à l'église Saint-Didier d'Avignon et du bas-relief de la Major à Marseille. Mais l'article de M. Trabaud[1] et celui de M. Barthélemy[2] ne me permettraient d'ajouter que quelques détails assez insignifiants à la vie de ce grand artiste.

Ferrier ou Frédéric Bernard était originaire du diocèse de Toul. C'est tout ce que nous savons sur son origine, et en Lorraine, où nous avons demandé des renseignements sur lui, on ignorait même son nom. Il est probable qu'avant d'arriver à Avignon il dut travailler dans les principales villes qu'il rencontrait sur son passage et où l'on retrouvera peut-être un jour ses traces. Cependant, ni M. Prost à Dijon, ni M. Rondot à Lyon, n'ont mentionné son nom dans les excellents travaux qu'ils ont publiés sur les artistes de ces deux villes.

La première fois que nous le rencontrons à Avignon, il donne quittance au commencement de l'année 1489, au chapitre de Saint-Agricol, de la somme de 15 florins reçue en acompte du payement de la statue de la Vierge du grand portail de Saint-Agricol[3]. Les chanoines de cette église avaient résolu, vers la

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, février 1881, p. 175.

[2] *Bulletin des Comités des travaux historiques*, année 1884, p. 164, et surtout *Bulletin monumental*, année 1884, p. 626.

[3] Protocole de François Morini, 1489, f° 48, étude de Me Reynaud, notaire à Avignon.

seconde moitié du quinzième siècle, de la reconstruire sinon totalement, au moins en grande partie; seulement, arrivés aux deux dernières travées et à la façade, ils furent à court d'argent, et le 12 avril 1485, ils adressèrent une demande de secours aux consuls de la ville. Ceux-ci ne se firent pas trop prier, bien qu'ils fussent alors chargés d'autres travaux considérables, et consentirent à pourvoir à la moitié de la dépense, à la condition ordinaire qu'on placerait les armes de la ville aux clefs de voûte des travées et à la façade. Le contrat passé entre la ville ou le chapitre et le sculpteur pour la décoration de toute la façade ne se trouve ni aux archives municipales, ni aux archives capitulaires, ni même dans les minutes du notaire du chapitre; cependant, nous pensons que l'ornementation du portail fut confiée à Bernard.

Elle était peu importante et pouvait très facilement être l'œuvre d'un seul artiste. Sur le trumeau qui sépare les deux portes, une statue de la Sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus; de chaque côté, dans les voussures, deux autres statues posées à la même hauteur et de dimensions à peu près semblables à celles de la Vierge; sur le tympan, le mystère de l'Annonciation : à gauche, l'archange Gabriel debout; à droite, la Vierge à genoux sur un prie-Dieu; plus haut, l'Esprit-Saint, et plus haut encore, presque à l'intersection de l'ogive, l'image de Dieu le Père. Comme motifs d'ornement, quelques dais et quelques feuilles de chou finement découpées rampant sur l'extrados de l'ogive et s'épanouissant en tige au sommet de la façade; de chaque côté de la tige, les armes de la ville, et c'est tout.

Ce qui nous porte surtout à croire que Bernard en a sculpté toute la décoration, c'est que, d'une part, il est l'auteur de la Vierge qui était sur le trumeau[1]; la quittance s'exprime ainsi : *Ad causam ymaginis beate Mariæ collocande in magno portali novo Sancti Agricoli*. Si le notaire avait voulu parler de la Vierge du tympan, il se serait servi d'une tournure de phrase différente et aurait fait allusion au mystère de l'Annonciation. D'autre part, cette Vierge de l'Annonciation qui a échappé au marteau révo-

[1] La statue de la Vierge, qui est actuellement sur le trumeau du portail de Saint-Agricol, a été mise en cet endroit après la Révolution; elle est antérieure à la fin du quinzième siècle et semble trop grande et trop large pour la place qu'elle occupe.

lutionnaire, avec son corps vigoureux et un peu court, avec sa chevelure ondoyante, a un grand air de famille avec la sainte Marguerite du tombeau d'Antoine de Comis, qui est certainement l'œuvre de Ferrier Bernard.

Ce portail, décoré pour la première paroisse de la ville, et pour ainsi dire au nom de la municipalité, avait dû donner à Bernard une certaine réputation et lui attirer des commandes; aussi le voit-on, dès l'année 1491, placer de l'argent et acheter une vigne [1], louer une maison pour un an dans la rue de la Fromagerie antique [2], ce qui semblerait indiquer qu'il avait ou qu'il espérait avoir un travail assuré. Quelques mois plus tard, Spinello Gardini, Sr de Fargues, neveu et héritier d'Antoine qui venait de mourir, chargea Ferrier Bernard d'édifier un tombeau à son oncle dans leur chapelle de famille, au couvent des Frères Mineurs [3]. L'artiste reçut successivement un acompte de 30 florins, le 30 mai 1492 [4], et 90 florins, plus une vigne de 2 éminées, le 19 novembre de la même année. Il est fâcheux que le bail à prix fait, passé le 18 novembre 1491, chez Jean de Gareto, ait disparu; le cahier où il se trouvait a été décousu du protocole, et c'est vainement que nous l'y avons cherché. Le monument lui-même n'a pas été plus heureux; il a été détruit pendant la Révolution avec le couvent où il avait été élevé.

L'exécution de ce tombeau arqué, encadré dans un motif d'architecture, devait être assez remarquable, puisqu'un opulent chevalier d'Avignon, nommé Antoine de Porta, *alias* de Comis, demanda dans son testament qu'un tombeau exactement semblable à celui du seigneur de Fargues lui fût élevé à Saint-Didier, dans la chapelle du Bon-Ange où reposaient ses aïeux [5]. C'est ainsi que nous avons pu savoir quelle était l'ordonnance générale du premier tombeau.

Les Comis s'occupaient de commerce comme la plupart des familles nobles d'Avignon, et avaient conquis par leur fortune et

[1] Jean de Gareto, 16 novembre 1491, étude de Me Giraudy, notaire à Avignon.
[2] *Ibid.*, 14 juin 1491, *ibid.*
[3] Les Gardini étaient originaires d'Asti. Leur chapelle avait été bâtie aux frais de Georges de Riciis, dans le cloître des Mineurs, près de la salle du chapitre. Voir Testament d'Antoine Gardini, 12 février 1490, même notaire.
[4] Jean de Gareto, à la date indiquée, étude Giraudy.
[5] Deuxième chapelle à gauche, en entrant dans l'église de Saint-Didier.

par leur probité une situation prépondérante dans cette ville. Pierre fut deux fois consul d'Avignon[1], son fils Michel était marié à une Médicis, et Antoine, consul en 1489 et en 1492, fut envoyé à ce titre en qualité d'ambassadeur auprès du pape Alexandre VI[2]. Il fut prévôt des monnaies, gardien des clefs de la ville et viguier d'Avignon; il conserva même ces deux dernières charges jusqu'à sa mort, s'il faut en croire son épitaphe[3].

Le 29 mai 1494, Antoine de Comis, gravement atteint de la peste et se sentant près de mourir, fit son testament, et, après plusieurs legs, il institua la ville d'Avignon son héritière universelle, titre que le conseil, extraordinairement assemblé le lendemain, s'empressa d'accepter à l'unanimité sous bénéfice d'inventaire. Dans un de ces legs, le testateur donnait 500 florins au chapitre de Saint-Didier, à condition que celui-ci lui ferait ériger un tombeau convenable en pierre où il serait représenté en habit de chevalier[4]. Le chapitre n'accepta-t-il pas cette clause du testament? Tarda-t-il trop à l'exécuter? ou bien encore s'entendit-il avec la ville pour la réalisation du vœu exprimé par Antoine de Comis? Nous l'ignorons; toutefois, le 22 juin de l'année suivante, près de treize mois après la mort du chevalier, les consuls et les exécuteurs testamentaires de ce dernier traitèrent directement avec Ferrier Bernard de l'exécution du tombeau.

D'après les clauses du contrat, le monument, haut de vingt-cinq palmes et large de treize[5], devait être engagé dans le mur, puisque le sculpteur est tenu d'arracher à ses frais les pierres à la place desquelles il doit être encastré; il devait être complètement terminé avant la fête de Pâques de l'année suivante pour le prix de 450 florins en monnaie courante. Bernard s'engageait pour cette somme à ajouter aux sculptures marquées sur le plan, d'abord les images de saint Antoine et de sainte Marguerite, patrons du défunt et de sa femme; ensuite, au-dessus de ces deux statues, le

[1] En 1447 et 1453.

[2] Délibération du conseil, le 15 mai 1493.

[3] Voir Archives municipales d'Avignon, CC. Mandats du trésorier, 1491-1494, *passim*.

[4] Archives municipales. Notaires de la ville, n° 1689, protocole, f° 123.

[5] Le tombeau a 5^{m},56 de haut sur 2^{m},96 de large, ce qui donne à la palme environ 0^{m},227, en admettant que le sol de la chapelle ait été élevé de dix centimètres.

mystère de l'Annonciation; et enfin, l'épitaphe et les armes du chevalier[1].

Quelles étaient ces autres sculptures que le prix fait indique d'une façon si vague, en se reportant au plan laissé par Ferrier Bernard entre les mains du notaire municipal? Il nous sera facile de le savoir par le prix fait[2] passé entre les consuls et le peintre Jean Grassi, pour la décoration polychrome du tombeau; nous pourrons ainsi arriver à une restitution presque complète de cette œuvre de Ferrier Bernard, grâce aux restes qu'on voit encore dans l'église de Saint-Didier.

Ces restes, les voici :

L'entrée du tombeau proprement dit, haute de 2m,14 et large de 2m,55, est formée de deux arcs surbaissés séparés par un ange en cariatide horizontale soutenant un clocheton qui monte jusqu'au sommet de la décoration; de chaque côté partent du sol, jusqu'à une hauteur de 5m,56, deux autres clochetons semblables au premier et, comme lui, à demi engagés dans le mur. Entre ces clochetons, d'abord au-dessus des arcs surbaissés, naissent deux ogives dont l'extrados, orné de feuilles de chou, va s'épanouir au sommet, et sous lesquelles deux dais finement découpés abritaient deux statues; plus haut, dans ce qu'on pourrait appeler le deuxième étage, séparé du premier par une forte moulure prismatique, de légères colonnettes à prisme tronqué réunies par des arcatures flamboyantes polylobées, forment comme une sorte de *clerestory* aveuglé; plus haut encore, au-dessus d'une seconde moulure horizontale, une arcature de couronnement réunit les sommets des clochetons.

Après la Révolution, on eut la malencontreuse idée d'installer un confessionnal à la place où se trouvaient les ossements d'Antoine de Comis et de ses ancêtres, — dans l'enfeu, — comme on dit en Bretagne; il y est resté jusqu'à ce jour. Autrefois, on voyait à la base et sur le devant du dais sept arcatures gothiques sous lesquelles se détachaient en noir les statues de sept *pleurants;* au-dessus, une large dalle peinte en noir portait l'image d'Antoine de Comis couché sur un oreiller d'or à ramages, les chairs peintes au naturel, revêtu

[1] Voir aux Pièces justificatives, n° 1.

[2] Nous avons déjà publié ce prix fait dans nos *Peintres, peintres verriers et enlumineurs d'Avignon au quinzième siècle,* p. 94-95.

de sa cuirasse brunie, d'une cotte d'armes à ses couleurs[1]; à ses pieds son chien fidèle noir et roux; au-dessus de sa tête deux anges vêtus, l'un d'un manteau bleu, l'autre rouge, tiennent son casque; au-dessus du gisant, sur un fond d'azur semé d'étoiles d'or, se détachait sur une pierre peinte en marbre noir l'épitaphe suivante, gravée en lettres d'or :

INCLITA AVINIONIS RESPUBLICA
HERES STRENUI MILITIS DNI ANTONII DE COMIS
IPSO REBUS CADUCIS EXEMPLO
SIBI HOC MONUMENTUM EXTRUXIT.
OBIIT ENIM VIGUEIRIATUM GERENS ET PRO SUA INTEGRITATE
CIVITATIS IPSIUS CLAVES SERVANS DIE 28 MAII
MCCCCXCIV.
QUISQUIS HUNC LOCUM CERNIS PRECARE UT SPIRITUS EJUS AMOENAS
ÆTHERIS SEDES TENEAT. AMEN.

Les statues de saint Antoine et de sainte Marguerite étaient placées sur les piliers latéraux, *in pillaribus lateralibus,* dit le texte du prix fait, ce que sembleraient indiquer les clochetons extérieurs qui paraissent servir de contrefort à tout l'édifice; mais on n'y voit ni cul-de-lampe, ni dais, ni traces d'arrachement. Ne serait-ce pas plutôt aux angles du fond de l'*enfeu,* sur les piliers destinés à supporter les nervures de la voûte qui dominait le corps du chevalier gisant? Ces statuettes n'étaient certainement pas dans les deux jolis tabernacles situés au-dessus des arcs surbaissés; elles étaient trop grandes pour cela, puisque la statue de sainte Marguerite, même un peu raccourcie par le marteau des démolisseurs, a 0m,69 de hauteur, tandis que les tabernacles n'ont que 0m,60 de la base à la clef de voûte du dais.

Dans ces tabernacles étaient l'archange Gabriel et la Sainte Vierge représentant le mystère de l'Annonciation. Le prix fait de la décoration polychrome, après avoir décrit le bas du tombeau et indiqué minutieusement les couleurs qu'on devait y employer, ajoute : « *A la partie supérieure,* l'image de l'ange aura une chape

[1] *D'azur, à la porte de ville flanquée de deux tours carrées et crénelées de gueules.* — Voir ci-contre, pl. XIII.

Planche XIII.

Page 392

STATUE D'ANTOINE DE COMIS

MUSÉE D'AVIGNON

cramoisie à ramages d'or avec des orfrois dorés, le phylactère d'azur avec les mots *Ave Maria* en lettres d'or, etc.; la Sainte Vierge sera revêtue d'une robe dorée et d'un manteau d'azur semé d'étoiles d'or; la colombe blanche au milieu de rayons d'or; Dieu le Père, au milieu d'un nuage d'azur clair, aura une chape rouge[1]. »

Ce qui le prouve encore mieux, c'est l'image de Dieu le Père tenant la colombe dans sa main que le sculpteur a placée à l'angle de gauche au sommet d'un clocheton, et dont le regard se dirige vers le tabernacle de droite, où se trouvait la statue de la Sainte Vierge.

Quand ce tombeau fut complètement achevé et polychromé, les consuls de la ville commandèrent à Ferrier Bernard un petit mur en avant du tombeau où celui-ci sculpta les armes de la ville et celles des Comis, et posa au-dessus une balustrade en fer, forgée par Jean de Chaumeux, serrurier et horloger municipal.

La Révolution dut trouver l'œuvre de Bernard à peu près en cet état, sauf la grille qui avait pu être enlevée pour donner plus d'espace dans la chapelle. Mais alors le monument fut mis en pièces, les nervures brisées, les statues mutilées ou volées, les ossements du chevalier de Comis profanés. Fort heureusement, quelques statues furent enfouies dans les caveaux de l'église de Saint-Didier, où elles ont été retrouvées en 1859, et ensuite données au Musée par le conseil de fabrique. C'est d'abord celle du chevalier, en pierre de Pernes[2] comme le reste du tombeau, telle que nous l'avons décrite, longue de 1m,73, large de 0m,53[3]; ensuite « un groupe de deux anges ailés revêtus d'une chape rouge, tenant des deux mains un heaume dont le dessus est orné de plumes avec une couronne torsale, et recouvert d'une draperie à festons de couleur rouge à l'extérieur et bleue à l'intérieur. L'extrémité du heaume et la tête de l'ange de gauche manquent. Haut. tot., base comprise, 0m,67; l., 0m,52[4]. » Enfin « la statue en pierre représentant sainte Marguerite debout sur le dragon ou animal fantastique; elle est vêtue d'une robe serrée autour des reins par une ceinture

[1] Voir aux Pièces justificatives, n° 2.

[2] Petite ville du département de Vaucluse qui avait autrefois des carrières de pierre très fine et très tendre, excellente pour les ouvrages de sculpture.

[3] Catalogue manuscrit du Musée d'Avignon, Moyen âge, n° 109 G.

[4] *Ibid.*, n° 109 F.

d'où pend une chaîne terminée par un gland, et, par-dessus, recouverte d'un grand manteau; la tête et les mains de cette statue manquent, ainsi qu'une grande partie du dragon; le tout est doré, excepté le manteau qui est de couleur rouge écarlate. H., 0m,69; l., 0m,27[1]. »

Il est regrettable qu'en 1859, la municipalité et le conseil de fabrique, poussés par un sentiment de juste reconnaissance envers leur bienfaiteur, n'aient pas eu la pensée de restaurer le tombeau d'Antoine de Comis, à moins qu'ils n'eussent fait cette restauration dans le style néo-gothique de l'autel et des statues qui *décorent* (?) cette chapelle. Dans ce cas, mieux a valu ne rien faire.

Les consuls avaient à peine fini de solder le monument d'Antoine de Comis qu'ils chargèrent Ferrier Bernard de travaux assez importants à l'Hôtel de ville. Depuis quelque temps déjà ils faisaient subir à cet édifice des remaniements considérables; ils avaient reconstruit plusieurs salles et confié à notre artiste le soin de sculpter des clefs de voûte avant même de lui donner à prix fait le tombeau d'Antoine de Comis. C'est, en effet, pour lui solder un travail de ce genre que le trésorier lui donne, le 23 juin 1494, 30 florins en acompte de la somme fixée le 24 avril de la même année[2]. Mais ils ne s'arrêtèrent pas en si beau chemin et voulurent avoir une entrée qui fût en rapport avec l'intérieur de l'édifice. Dans ce but, le 24 novembre 1496, ils promirent de donner à Ferrier Bernard 290 florins, plus les pierres d'un vieux mur qu'il fallait démolir, à condition que celui-ci ouvrirait trois portes sur la façade de l'Hôtel de ville, en élèverait les montants en pierre de Pernes, sculpterait sur la principale les ornements convenables et les armes de la ville — *cum revestimentis debitis et armis civitatis,* — et sur chacune des deux autres placerait un sylvain de chaque

[1] Catalogue manuscrit du Musée d'Avignon, Moyen âge, n° 109 H. — Il existe au Musée d'Avignon, sous le n° 84 B, un *pleurant* dans une arcature gothique qui provient de l'église Saint-Didier; le catalogue nous dit qu'il a été pris dans la chapelle de Sainte-Claire, mais il ne faisait pas partie d'un monument de cette chapelle; aussi sommes-nous persuadé qu'il décorait le tombeau d'Antoine de Comis, parce que les ornements de l'arcature sont de même style que ceux du tombeau et que sept arcatures pareilles à celle-ci rempliraient exactement la base de ce même tombeau.

[2] Archives municipales d'Avignon, CC. Mandats du trésorier, 1493-94, mandat 303.

côté [1]. On mit plus tard au-dessus de ces portes la statue de la Vierge; mais en somme cette façade était assez modeste, et il ne faudrait pas pour s'en faire une idée penser aux hôtels de ville des Flandres. Elle a été détruite en 1845, et il ne reste actuellement de l'ancien édifice que la tour de l'horloge encastrée dans le nouvel Hôtel de ville. Une lithographie médiocre et une aquarelle peut-être inexacte, c'est tout ce qui rappelle aujourd'hui l'existence de cette œuvre de Ferrier Bernard [2].

Celui-ci entreprit immédiatement ce travail et le mena activement. Il exécutait en même temps quelques ouvrages de moindre importance pour le compte de la ville. Il sculptait la décoration du clocher que les consuls venaient de faire édifier au sommet de la tour achetée depuis peu aux religieuses de Saint-Laurent [3]; il plaçait les armes d'Avignon à ce même clocher, et dans la chapelle de l'Hôtel de ville qu'on venait de terminer au rez-de-chaussée de cette tour; il ornait enfin la façade d'un tabernacle destiné à recevoir la statue de la Sainte Vierge.

Les mandats à son nom se suivent pendant plus de trois ans sans interruption chez le trésorier, tantôt pour un travail, tantôt pour un autre. Il se loue même à la journée pour le compte de la ville; ainsi c'est à la journée qu'il pose la balustrade du tombeau d'Antoine de Comis, qu'il sculpte les blasons du clocher et de la chapelle de l'Hôtel de ville, et il est payé à raison de 4 gros par jour. Ce n'était certes pas une fortune; mais comme on se procurait alors une livre de viande de bœuf sans souquet pour 9 deniers, et qu'il y avait 12 deniers au gros, le salaire devenait ainsi suffisant pour un ouvrier, en restant toutefois indigne d'un artiste [4].

Bernard n'avait pas encore terminé les portes de l'Hôtel de ville, ou du moins n'était pas intégralement payé, que les consuls lui donnèrent un nouveau travail. Il s'agissait d'élever une croix couverte à la porte d'Imbert [5].

[1] Voir aux Pièces justificatives, n° 3.

[2] L'une et l'autre sont au Musée d'Avignon.

[3] Religieuses bénédictines dont le couvent était sur l'emplacement du théâtre actuel.

[4] Payement de viande que la ville fait au boucher d'Antoine de Comis. Archives municipales, CC. Mandats du trésorier, 1493-94, mandat n° 279.

[5] Porte de la ville, nommée aujourd'hui porte Limbert, qui s'ouvre en face de la route de Marseille.

J'ignore si ces gracieux édicules destinés à protéger les croix de carrefour étaient aussi nombreux dans le reste de la France que dans notre pays ; mais autour d'Avignon seulement, et sur un rayon de trois ou quatre kilomètres, M. Bayle, dans un travail intéressant sur ces monuments, en compte jusqu'à 7 et même 8. Nous pouvons en ajouter encore un qui se trouvait dans le cimetière de Saint-Didier, et y fut élevé en 1451 par Jean de Luxembourg, sculpteur lorrain comme Ferrier Bernard [1]. Qu'est-ce donc qu'une *croix couverte?* Le mot dit assez clairement la chose. Imaginez quatre piliers soutenant une voûte à nervures gothiques [2], et sous la voûte, dans l'axe de la clef, une croix élevée sur son piédestal. Tel était le motif principal, dont les ornements variaient suivant le talent du sculpteur, le goût de l'époque et la somme à dépenser. Souvent les colonnes s'harmonisaient en faisceaux pour former les piliers, se terminaient aux quatre angles en pinacles aigus, s'interrompaient à mi-hauteur pour former des tabernacles finement taillés où reposaient des statuettes, avec cette variété de dessin propre à l'art gothique.

Ces petits monuments étaient tous attribués, jusqu'à ces dernières années, au cardinal de Foix. M. Bayle a fait bonne justice de cette erreur et a prouvé que, seule, la croix couverte de la rue Carreterie, dite la Belle-Croix, avait été édifiée par ce légat d'Avignon, en signe de la victoire qu'il avait remportée sur ses sujets révoltés [3]. Mais ce même archéologue se trompe en disant que Bernard n'est pas l'auteur de la croix de la porte d'Imbert, et qu'il a seulement construit l'édicule destiné à la protéger. Le mandat n° 158, en date du 6 novembre 1498, semble lui donner raison, car il nous apprend que le sculpteur reçut du trésorier 30 florins en acompte *pro factura pillariorum, fundamentorum et voute;* mais le même

[1] Protocole de Jean Morelli, 1451, f° 83, étude de Me Girandy.

[2] Je dis gothique parce que je ne connais aucune croix couverte qui ne soit de ce style.

[3] Les Avignonnais étaient du parti de l'antipape Félix V, et refusaient de reconnaître le cardinal de Foix, nommé légat par Eugène IV. Ils lui avaient fermé les portes de leur ville et ne les lui ouvrirent que par la force, après un mois de siège, en 1434. Il ne faudrait cependant pas croire, comme l'insinue M. Bayle, qu'il n'y eût point de croix au carrefour de la rue Carreterie avant la prise d'Avignon par le cardinal de Foix, car, en 1419, le peintre Pierre de la Barre revend une maison sise dans la rue Carreterie, près de la Belle-Croix.

mandat nous dit que les fondements, les piliers et la voûte devaient coûter 80 florins. Or, Bernard reçoit 110 florins pour la croix de la porte d'Imbert, à savoir : 30 fl. le 23 juin 1497, 20 fl. le 30 septembre 1498, 30 fl. le 6 novembre 1498, et 30 fl. le 7 mars 1499. Il aurait donc reçu 30 fl. sans motif connu pour la construction de cet édifice, si nous n'avions entre les mains le marché passé entre les consuls et Bernard pour la sculpture de la croix. Ce dernier s'engage, en effet, le 22 juin 1497, *pour la somme de* 30 *fl.*, à élever près de la porte d'Imbert, à l'intérieur du rempart, sur les bords de la Sorgue[1], une belle croix semblable à celle qui existait alors près de la porte Saint-Lazare, aussi haute s'il est possible, et à graver sur le tronc de la croix les armes de la ville, c'est-à-dire les trois clefs et les gerfauts[2]. Bernard satisfit aux conditions du contrat, et afin que son travail fût plus durable il le consolida avec des ferrures forgées par Jean de Chaumeux, le serrurier municipal dont il a déjà été question; il posa au sommet de la toiture une petite croix de fer, œuvre du même ouvrier, et fut payé intégralement quand son travail fut complètement terminé, comme le voulait le contrat, c'est-à-dire le 7 mars 1499. Malgré tout ce qu'on avait fait pour consolider cet édicule, nous ne savons s'il est resté longtemps en place, ni surtout s'il y était encore au moment de la Révolution. Peut-être fut-il détruit quand les Capucins élevèrent leur noviciat, fondé par Jean Hugues de Véras, en 1662, sur l'emplacement de sa maison, autrefois l'Hôpital de Notre-Dame de Nazareth, au coin duquel se trouvait la croix.

Ce travail payé, le nom de Ferrier Bernard ne reparaît plus qu'une seule fois dans les comptes de la ville, le 30 mai 1500; le sculpteur reçoit ce jour-là le payement des bancs de pierre qu'il avait taillés pour la place de l'Hôtel de ville et disparaît ensuite pour dix ans. Que devint-il? La peste, qui était si fréquente alors à Avignon et fit de sérieux ravages en 1502 et 1506, lui fit-elle peur et s'enfuit-il vers un climat plus salubre? Les principaux habitants et les consuls eux-mêmes donnaient l'exemple de la fuite : — un si grand nombre de *braves gens* étaient partis en

[1] A l'angle oriental formé par la rue des Clefs et par la Sorgue, sur l'emplacement de la maison Pernod.

[2] Voir aux Pièces justificatives, n° 4.

1506, nous dit naïvement le trésorier de la ville, qu'on fut obligé de renforcer la police.

On pourrait croire aussi que Bernard avait pu être froissé de la préférence que les consuls donnaient à Jean Gentil, en confiant à cet artiste le soin de sculpter la Vierge de la façade et le retable de la chapelle de l'Hôtel de ville, tandis que lui-même n'était chargé que de faire la niche de la Vierge et les écussons de la chapelle, œuvre d'un ornemaniste plutôt que d'un statuaire. *Genus irritabile vatum*, et les sculpteurs comme Bernard sont bien des poètes; s'ils en possèdent les qualités rares et exquises, aussi bien peuvent-ils en avoir les défauts. Cette hypothèse cependant ne me paraît pas très fondée, car pendant les dix premières années du seizième siècle, la ville, très occupée à se défendre contre les envahissements du Rhône et de la Durance, s'interdit toute dépense de luxe et ne prit aucun sculpteur à ses gages. Peut-être Bernard, ne trouvant plus d'ouvrage dans Avignon, alla travailler aux environs pour un temps; il est, en effet, peu probable quoique non impossible, qu'il soit resté dans nos murs sans y laisser aucune trace de son passage, ne fût-ce que pour des choses étrangères à son art.

Du 30 mai 1500, il faut attendre jusqu'au 10 août 1509, pour trouver un renseignement sur son compte. Ce jour-là, il loue à Aymara, veuve de noble Pierre de Damianis, une maison avec boutique, cour et chambre, dans la rue Saint-Marc, paroisse de Saint-Didier [1]. Puis le silence se fait de nouveau jusqu'au 20 août de l'année suivante. Bernard est alors gravement malade, et il dicte ses dernières volontés à Guillaume Régis, notaire à Avignon [2]. Il commence par recommander son âme à Dieu, à la Sainte Vierge, à saint Sébastien, martyr, et à toute la cour céleste, suivant la pieuse coutume du temps; il demande à être enterré à Saint-Didier, dans sa tombe, et laisse 20 florins pour être distribués en aumônes par ses héritiers; il divise tous ses biens en égales parts entre sa femme Marguerite, son fils [3] et ses filles, avec défense de rien vendre sans l'autorisation des exécuteurs testamentaires, nomme

[1] Protocole de Pons de Gareto, 10 août 1509, étude Giraudy, notaire à Avignon.

[2] Protocole de Guillaume Régis, 1510, f° 101, *ibid.*

[3] Un certain Antoine Bernard exerce la profession de *lapicide* pendant la première moitié du seizième siècle. Ne serait-il pas le fils de Ferrier?

sa femme tutrice et curatrice des biens de ses enfants, et enfin désigne comme exécuteurs testamentaires sa femme encore et Peyrot Droyni, dit de la Servelière. Parmi les témoins nous remarquons les noms d'Antoine Bompar et Jean Roze, chanoines de Saint-Didier, et ceux de Nicolas Gasc et de Jean Chinard, deux maîtres maçons sur lesquels nous aurons des renseignements intéressants à publier.

Ferrier Bernard dut mourir peu de jours, peut-être même peu d'heures après avoir dicté son testament; c'était, en effet, alors, un usage très répandu d'attendre jusqu'au dernier moment pour mettre ordre à ses affaires. Cependant il ne nous est pas possible de fixer cette date d'une manière précise, les registres mortuaires de la paroisse Saint-Didier ne commençant que neuf ans plus tard.

Tels sont les renseignements que nous avons pu recueillir sur cet artiste qui jouit auprès de ses contemporains d'une juste réputation. Les consuls lui confièrent plusieurs travaux importants, si bien qu'il peut être considéré comme le sculpteur officiel d'Avignon pendant près de dix années.

Il venait du diocèse de Toul; mais où avait-il étudié son art? Où l'avait-il pratiqué en dehors d'Avignon? Que fit-il de 1500 à 1510? L'année dernière, à cette même place, je me posais à peu près les mêmes questions à propos du Moiturier, et je terminais par un acte de confiance dans l'avenir. Mon espérance n'a pas été trompée. Quelques mois après, M. Garnier, l'obligeant et érudit archiviste de la Côte-d'Or, établissait, avec preuves à l'appui, que le magnifique tombeau de Philippe Pot, acquis pour le Musée du Louvre par M. Courajod, était l'œuvre du Moiturier.

Espérons aussi dans l'avenir pour Ferrier Bernard. Pour n'être point un sculpteur de la taille de Jacques Morel et de son neveu le Moiturier, il n'en est pas moins un artiste de valeur. Nous ne connaissons encore qu'un petit nombre de ses œuvres : une partie des ornements du tombeau du chevalier de Comis, trois anges, la statue de sainte Marguerite, celle du chevalier gisant, et peut-être la Vierge de l'*Annonciation* et le Père éternel du portail de Saint-Agricol. Mais ces restes précieux suffisent pour nous faire apprécier son talent. Le corps du chevalier gisant est bien en place, et sa physionomie est empreinte d'un grand caractère de douceur et de fermeté; la seule tête d'ange qui soit intacte, avec sa grosse figure

large et son air naïf, est d'un faire très gracieux; le corps des deux anges qui portent le heaume, celui de sainte Marguerite sont, il est vrai, trop courts, trapus à la manière des Flamands et des Bourguignons; mais les draperies sont bien jetées, à cassures nettes et anguleuses vers la base, comme dans les tableaux de Van Eyck ou les *gisants* de Jacques Morel à Souvigny. Aussi ne serions-nous pas étonné si l'on retrouvait un jour Ferrier Bernard, à Dijon ou ailleurs, parmi les disciples de cette grande École de Bourgogne qui unit un peu de la noblesse et de la grâce françaises à sa vigueur native et à l'art si vrai, si sincère et si original des Flandres.

L'abbé Requin,
Correspondant, à Avignon.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

N° 1. *Promissio faciendi sepulturam quondam magnifici militis domini Antonii de Comis.*

Die XII junii (1495) in mei notarii personnaliter constitutus discretus vir magister Federicus Bernardi, sculptor lapidum, civis et habitator Avinionis, etc., per se et suos, etc., promisit et convenit magnificis et nobilibus viris Petro Cabassole, Petro Baroncelli et Francisco de Sobiras, consulibus civitatis Avinionis, heredis quondam magnifici militis domini Antonii de Comis, et Buffilus de Brancassiis ac dominus Johannes Begonis, presbiter canonicus ecclesie Sancti-Desiderii avinionensis executores testamenti et ultime volontatis prefati quondam domini Antonii, ac michi notario, presentibus :

Facere sepulturam sive tumulum dicti quondam domini Antonii in dicta ecclesia et in capella in qua ejus cadaver sepultum extitit, de bonis et sufficientibus lapidibus de Paternis bene et sufficienter ac artificiose secundum designum quod eisdem dominis consulibus, et executoribus tradidit.

Et habebit hujusmodi monumentum sive sepultura in altitudine vigenti quinque palmos et in latitudine tresdecim palmos, precio et nomine precii quadringintorum et quinquaginta florenorum monete Avinioni currentis, quos prefati domini consules et exequutores promiserunt eidem magistro Federico presenti solvere per terminos et solutiones sequentes : videlicet, nunc et de presenti florenos centum, quos ipse magister Federicus confessus fuit habuisse, etc., etc.; et hinc ad tres alios menses centum flore-

nos et exinde per particulares solutiones usque ad complementum dicte summe CCCCL florenorum secundum quod ipse magister operabitur.

Fuit tamen de pacto quod dictus magister teneatur et debeat excrustare murum in quo fiet dicta sepultura suis sumptibus et expensis, et ita eisdem dominis consulibus et exequutoribus uno mecum notario stipulantibus promisit.

Item etiam fuit de pacto quod dictus magister Federicus teneatur et debeat facere prout promisit eisdem dominis presentibus, etc., dictum tumulum sive monumentum complevisse ex toto hinc ad festum Pasche proxime futurum.

Item etiam fuit de pacto quod ultra ymagines que sunt in dicto designo ipse magister Federicus teneatur et debeat facere et sculpere in dicto monumento et in pillaribus lateralibus unam ymaginem sancti Antonii in latere dextro et in latere sinistro unam ymaginem sancte Margarite.

Item fuit de pacto quod ipse teneatur et debeat sculpere in lapidibus prout supra et supra dictas duas ymagines historiam Incarnationis filii Dei sive Annunciationis beate Marie et epitaphum et arma dicti quondam domini Antonii de Comis.

Pro quibus tenendis, etc.

Acta fuerunt hec Avinioni in aula inferiori domus civitatis, presentibus ibidem nobili Rodolpho Perussii et discretis viris magistris Glaudio Valencier alias le Prince et Johanne Veillart, massons, habitatoribus Avinionis testibus, etc., et me Petro de Ambianis notario.

(Origine : Arch. mun. d'Avignon. Notaires de la ville. N° 1885, prov.)

N° 2. *Promissio cum obligatione inter magnificos dominos consules Avinionis et magistrum Johannem Grassi alias de Piemont, pictorem Avinionensem.*

Die XXIIII mensis novembris (1496), etc., personnaliter constitutus dictus magister Johannes Grassi pictor, gratis per se et suos promisit et convenit dictis dominis consulibus una mecum notario presentibus et stipulantibus pingere in monumento quondam domini Antonii de Porta alias de Comis, militis, cujus civitas ipsa heres extitit et quod quidem monumentum est in ecclesia collegiata sancti Desiderii presentis civitatis et in eodem monumento facere picturas sequentes : videlicet, septem ymagines lugentium in fundamentis ipsius monumenti de colore nigro, et lapidem magnum super quem jacet ymago defuncti de colore marmoris nigri, et auricularium quod est sub caput defuncti vel ejus ymaginem ad modum panni aurei figurati, et ymaginem defuncti cum incarnationibus debitis promisit pingere, videlicet loricam de colore vere lorice et vestem

suorum armorum secundum quod arma ipsius quondam defuncti exigunt, angelos et cassidem armorum ipsius defuncti secundum quod arma et amictus eorum requirent et canem existentem subtus pedes ymaginis de albo et ruffo, lapidem epitaphii de colore marmoris nigri et litteras ejusdem de auro, et espalleriam de auro (*sic*) bono cum stellis aureis seminatis per campum;

Ymaginem sancti Antonii de nigro cum igne in pedibus, et ymaginem beate Margarite cum dracone subviridi, mantello rubeo cum lizeriis de auro et cum veste alba deaurata;

Et in superiori parte, ymaginem angeli annunciantis cappam de colore cramesini figurati de auro et offris aureis, litteras de *Ave Maria*, videlicet rolletum de azuro et litteras de auro et potum deauratum et lilium cum debitis coloribus; ymaginem beate Marie Virginis, raupam subtus auream et mantellum de azuro seminatum stellis aureis et columbam de colore debito cum radiis aureis;

Et ymaginem Dei Patris in nimbo decenderato azuri clari, habentem ipsam ymaginem unam cappam rubeam.

Et hoc precio et nomine precii triginta scutorum solvendorum in hunc modum, videlicet nunc duodecim scuta auri de rege sive sol, quos confessus habuisse et realiter recepisse, etc.; et restantes XVIII scuta dicti domini consules promiserunt solvere secundum quod qualitas operis exiget; et promisit fecisse dictum opus bene et decenter hinc ad festum Pasche proxime futurum.

Et fuit de pacto quod in dicta summa XXX scutorum civitas ipsa nichil solvat de pictura quorumdam armorum civitatis existentium in manibus dicti magistri Johannis pictoris.

Pro quibus, etc.

Acta fuerunt hec Avinione in aula gabellarum domus civitatis, presentibus ibidem nobili et honesti viris Bartholomeo Navarini, Michele Peyreti et magistro Ferrerio Bernardi, sculptore lapidum testibus, et me Petro de Ambianis.

(Origine : *Ibid.* N° 1882, provisoire.)

N° 3. *Promissio cum obligatione pro domo civitatis Avinionis contra magistrum Ferrerium Bernard, sculptorem, habitatorem Avinionis.*

Die XXIIII mensis novembris (1496) in mei notarii, personnaliter constitutus dominus magister Ferrerius gratis, etc., per se et suos, etc., promisit magnificis viris Johanni de Faretis, Johanne Antonio Bensano et Amedeo Vassoris consulibus uno mecum notario stipulantibus, etc., facere tres portas de lapidibus de Paternis in domo civitatis et in parte

anteriori ejusdem, videlicet unam in medio duarum cum revestimentis debitis et armis civitatis, et alias duas prope, additis in quolibet eorum ymaginibus duorum hominum sylvestrium juxta designa apud ..... existentia.

Et hoc precio dictarum trium portarum ducentorum et nonaginta florenorum monete currentis una cum deffardatione omnium lapidum que reperientur de dictis portis et muro; quos dicti consules promiserunt solvere secundum quod opus exiget et ipse operabitur.

Fuit de pacto quod *vanto* interior dictarum portarum erit de bonis lapidibus Villenove [1] et promisit fecisse hinc ad festum Pentecostes proxime futurum.

Pro quibus, etc., etc.

Acta fuerunt hec Avinioni in aula inferiore domus civitatis, presentibus ibidem magistro Laurentio Villate pictore et nobili Bartholomeo Navarini, testibus.

(Origine : *Ibid.*)

N° 4. *Promissio pro dominis consulibus et civitate Avinionis.*

Die XXII mensis junii 1497 in mei notarii, etc., personnaliter constitutus discretus vir magister Ferrerius Bernardi sculptor lapidum, habitator Avinionis, gratis, etc., per se et suos, etc., promisit et convenit nobilibus viris Petro Cabassole, Johanne Antonio de Bensanis et Amedeo de Vassoris, consulibus civibus Avinionis uno mecum notario stipulantibus, etc., facere et edificare juxta portale Ymberti intra menia presentis civitatis unam crucem de lapidibus pulcram et decentem prout est crux existens extra portale Sancti Lazari et tante altitudinis si iter oporteat aut minoris secundum quod loci qualitas requiret et ipsis dominis consulibus aut suis in officio successoribus videbitur;

Et etiam pedem sive truncum ipsius crucis bene et decenter prout loci et operis qualitas exiget hinc ad medium mensis augusti proxime futuri, precio et nomine precii triginta florenorum monete Avinionis currentis;

Et in eadem cruce sculpere et ponere arma civitatis, videlicet tres claves cum girfaldis.

Et dicti consules promiserunt et convenerunt eidem magistro Ferrerio presenti, etc., dictum precium de pecuniis ipsius civitatis solvi facere illico dicta cruce erecta et perfecta.

Pro quibus, etc...

[1] Les carrières de Villeneuve-lez-Avignon ont fourni presque toutes les pierres de taille des monuments d'Avignon : palais des Papes, remparts, églises, etc.

Acta fuerunt hec Avinioni in aula inferiori domus civitatis, presentibus ibidem discretis viris Dominico Morelli et Jacobo de Burnonibus, civibus et habitatoribus Avinionis, testibus;

Et me Petro de Ambianis, notario.

(Origine : *Ibid.*)

XXII

LA MORT DE JEAN-BAPTISTE PATER

Avant que, par la scrupuleuse étude des sources contemporaines, la critique moderne s'efforçât de rectifier la biographie de certains artistes, la plupart n'étaient qu'un chaos d'incertitudes. Celle de Jean-Baptiste Pater n'a pas échappé à cette règle, et le récit de sa mort s'est peu à peu surchargé de circonstances parasites qui en ont fait un véritable roman. La découverte de plusieurs pièces authentiques va nous permettre d'y rétablir la vérité. Tel est le but de ce petit travail.

I

Contrairement à Watteau, qui trouvait que ses peintures ne valaient jamais ce qu'on lui en offrait et qui se résignait sans peine à la perspective de l'hôpital, Pater faisait payer les siennes le plus cher possible. Chose rare chez les artistes, qui d'ordinaire sont moins cupides que vaniteux et préfèrent encore la dépense au gain, il avait l'avarice pour péché mignon. Les témoignages sont, sur ce point, précis et concordants. D'Argenville nous apprend[1] que, suivant d'instinct le précepte d'Horace :

Querenda pecunia primum est,
Virtus post nummos,

[1] *Vie de Watteau.*

il travaillait plus par intérêt que pour la gloire. Mariette affirme, de son côté [1], qu' « il n'était occupé qu'à gagner de l'argent et à « l'entasser ». Le pauvre homme », ajoute le célèbre collectionneur, « ne se donnait pas un moment de relâche; il se refusait le néces- « saire et ne prenait de plaisir qu'à compter son or ». L'expression est évidemment fort exagérée, car nous verrons plus tard que, si Pater n'avait qu'un train de maison modeste, il ne se refusait ni le nécessaire, ni même un certain luxe, et qu'il gardait chez lui très peu d'espèces sonnantes, ce qui le dispensait de perdre son temps à les compter; mais le fait même — son amour du gain — est attesté encore par Gersaint dans des termes si affectueux et avec des détails si précis, qu'on ne saurait un seul instant le révoquer en doute : « Pater », nous dit-il [2], « avait un faible pour l'argent; « il me témoigna plusieurs fois que son unique appréhension était « de devenir infirme et de n'avoir pas de quoi vivre aisément dans « un âge avancé; cette crainte l'a toujours nourri dans une pré- « voyance mal entendue, et elle a influé beaucoup sur ses ouvrages. « Il ne cherchait qu'un prompt débit, sans s'embarrasser d'une « exacte correction qui lui aurait coûté trop de temps. Jamais « peintre ne fut plus travailleur. Dès la pointe du jour, il entrait « dans son atelier, qu'il ne quittait presque plus; nul moment ne « tombait en perte chez lui; l'hiver même il passait ses soirées à « ébaucher des tableaux qu'il finissait pendant le jour. Enfin, « il ne connaissait ni amusement ni dissipation, et rarement le ren- « contrait-on hors de chez lui. »

Cette occupation continuelle et sans relâche ne pouvait manquer de causer peu à peu au cerveau de Pater une intense fatigue. Aussi finit-elle par lui altérer la santé. « Elle lui échauffa si fort le tem- « pérament », nous dit encore Gersaint, « que cela lui occasionna « une maladie qui l'emporta en peu de temps à la fleur de son « âge..., sans avoir pu jouir d'une fortune assez honnête pour « laquelle il avait travaillé toute sa vie. »

Comme si l'âme humaine n'était pas le lieu de toutes les contradictions et comme si un beau talent était incompatible avec quelques travers, on a voulu de nos jours, malgré le témoignage de

[1] Dans ses notes sur l'*Abecedario pittorico* d'ORLANDI.

[2] Dans le *Catalogue raisonné du cabinet Quentin de Lorangère*. Paris, J. Barrois, 1744.

Gersaint qu'appuie énergiquement la note de Mariette, expliquer autrement que par la simple cupidité la passion de Pater pour l'argent. On aurait pu invoquer l'obligation où se serait trouvé l'artiste de rembourser à ses parents une partie des frais occasionnés par de nombreux procès qu'il avait soutenus à Valenciennes contre la corporation des peintres. On a mieux aimé s'appuyer sur un souvenir de famille qu'a recueilli Pierre Hédouin de la bouche de M. Bertin, ancien pharmacien à Valenciennes et petit-neveu de l'artiste, souvenir d'après lequel, lorsque son frère Jean-François se serait rendu à Paris dans l'espoir de ramasser sa succession, ce frère se serait heurté à une femme avec laquelle vivait le peintre, qui l'avait soigné durant sa dernière maladie et à laquelle il aurait tout laissé[1].

C'en était assez pour servir de base à un petit roman qu'avec son talent habituel a esquissé M. Alfred Michiels. Après avoir supposé que, semblable à son père, Jean-Baptiste Pater était doué d'un visage peu agréable, l'éminent critique fait observer qu' « on « voit constamment reparaître dans ses tableaux une jeune fille « aux cheveux d'un blond cendré, fraîche, d'un type coquet, spiri- « tuel, au maintien gracieux, au cou aristocratique, les yeux « veloutés d'une amoureuse langueur, morceau friand qui pourrait « encore allumer par l'imagination des désirs posthumes. Sur une « toile de la collection Lacaze », continue M. Alfred Michiels, « elle « baigne ses jolis pieds dans une source, après avoir retroussé sa « robe qui laisse admirer presque toutes ses cuisses : jamais plus « belle chair n'a tenté un connaisseur[2]. Les peintres ayant une « tendance générale à prendre pour modèle la femme dont ils « sont épris, à répéter souvent ses traits, on peut croire que cette « agaçante friponne est l'image de la poseuse que l'artiste adorait. « Maintenant, examinez la situation et jugez-en les conséquences. « Un amant très laid, une jolie fille courtisée par tous les appré-

[1] *Mosaïque*, par Pierre Hédouin, ouvrage publié à Valenciennes en 1856. M. Bertin a depuis légué au Musée de Valenciennes le portrait du sculpteur Antoine Pater par Watteau et celui de Marie-Marguerite Pater d'après son frère. On trouvera des détails sur Antoine Pater, père de Jean-Baptiste, dans le *Compte rendu de la onzième session de la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*.

[2] Une baigneuse semblable a été gravée par Tardieu, et l'on retrouve la même figure dans un dessus de porte du Petit Trianon.

« ciateurs des belles formes, des minois provocants, des libres « manières, mais idolâtrée par le Quasimodo de Valenciennes. « Pour conserver ses bonnes grâces, pour éloigner ses rivaux, pour « la contenter et la voir sourire, que ne fera-t-il point? Il travaillera « nuit et jour, se privera de toute distraction, épuisera ses forces, « mourra enfin à la peine, sacrifiant sa vie plutôt que son amour. « Voilà ce que j'ai rêvé à propos de Jean-Baptiste Pater, ce qui est « peut-être d'une exactitude rigoureuse. »

De ce récit, un point s'est trouvé d'abord à effacer : la prétendue laideur de Pater; laideur de l'inanité de laquelle M. Michiels a pu mieux que personne s'assurer depuis, ayant lui-même acquis un magnifique portrait olographe de l'artiste, déjà connu par une ancienne copie qu'expose la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de Valenciennes [1].

C'est au milieu de son cher atelier, où un chevalet supporte l'ébauche, non d'une fête galante, mais d'une classique tête casquée, que s'est représenté Pater. Fièrement campé dans un fauteuil, la main droite appuyée sur la hanche, l'autre armée d'un crayon et soutenant un carton à dessins, il est vêtu d'un habit de soie noire qui laisse bouffer le linge blanc, et coiffé d'un bonnet à la Scaramouche. L'attitude est pleine d'aisance, mais la figure surtout est soigneusement étudiée. Très brun, le menton et la lèvre supérieure bleuis par le rasoir, il regarde le spectateur avec des yeux vifs qui se dessinent de la même façon que ceux du sculpteur, sans toutefois être accompagnés d'un nez du même volume. Au lieu d'être dure, comme le feraient supposer les orageux épisodes de sa jeunesse, sa physionomie est franche et ouverte ; et grâce à sa taille bien prise ainsi qu'à son air pétulant, il se montre à nous sous l'aspect d'un charmant garçon, assurément très capable d'inspirer et de satisfaire l'amour [2].

[1] Cette copie a été acquise d'un peintre décorateur de Valenciennes nommé Fosse. L'original appartenait probablement jadis à la famille Pater, qui l'aura vendu à la même époque que l'original du portrait de Marie-Marguerite, et en ne gardant qu'une copie de l'un et de l'autre. Elle avait aliéné aussi le buste d'Antoine Pater par Saly, puisque cette saisissante image a été offerte au Musée de Valenciennes, en mars 1825, non par un descendant du sculpteur, mais par un amateur nommé Sohier-Chotteau.

[2] Un autre portrait de Pater, peint par lui-même, appartenait, en 1878, à Mme Jules Claude, à Paris. Il est décrit en ces termes dans la *Notice historique*

Pater n'étant pas le « Quasimodo » qu'avait imaginé M. Alfred Michiels, l'hypothèse de ce remarquable écrivain perdait quelque peu de son piquant; mais rien n'en démontrait la fausseté, car le peintre n'avait pas besoin d'être laid pour être entraîné à des folies en faveur d'une jolie femme. Des pièces probantes n'ont pas tardé à la réduire à néant et à nous faire voir aussi le peu de créance que méritent, au bout de plus d'un siècle, de prétendus souvenirs de famille.

Les premières de ces pièces ont été partiellement publiées par M. Jules Guiffrey dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*[1]. Elles proviennent du greffe du Châtelet de Paris, et sont aujourd'hui conservées aux Archives nationales[2]. C'est d'abord une requête adressée, le 25 juillet 1736, au commissaire Daminois, par un sieur Alexandre Fortier, notaire et exécuteur testamentaire de l'artiste, d'avoir à apposer les scellés sur ses biens et effets. Ce sont ensuite des oppositions signifiées par divers créanciers, et une requête tendant à obtenir la levée des scellés.

L'une des pièces publiées par M. Guiffrey signalait comme étant dépositaire du testament de l'artiste le notaire Silvain Ballot[3]. Ainsi mis sur la voie, l'auteur de cette notice a pu se procurer, chez le successeur de Me Ballot, non seulement le testament de Pater, mais encore l'inventaire de son atelier et d'une partie de sa fortune, avec d'autres actes de moindre importance.

C'est d'après cet ensemble de documents qu'il va raconter les derniers jours de Jean-Baptiste Pater.

et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, miniatures, émaux, dessins, etc., exposés dans les galeries des Portraits nationaux, au palais du Trocadéro, par Henry Jouin : « A mi-corps, debout; une toque sur la tête; le regard « tourné vers l'épaule gauche; robe de chambre jaune; les deux mains posées « sur un carton, un crayon dans la main droite. Fig. grand. nat. » Nous n'en avons pas gardé un souvenir assez précis pour le comparer au portrait possédé par M. Alfred Michiels, et nous avons cherché en vain à le revoir.

[1] Deuxième série, t. IV (10e de la collection), *Srellés et inventaires d'artistes.*

[2] Y, 11666.

[3] Le successeur de Silvain Ballot est Me Gustave Pérard, 66, rue des Petits-Champs, que nous devons remercier de la complaisance avec laquelle il a mis à notre disposition toutes les pièces dont nous avions besoin.

II

Depuis 1729, Pater occupait au troisième étage d'une maison à porte cochère, située « au milieu de la rue Quincampoix », « auprès « des *Maillets d'or*[1] », et moyennant un loyer de 800 livres par an, un petit appartement composé de deux pièces. La première, ayant vue sur la cour, lui servait d'atelier; la seconde, sur la rue, de chambre à coucher. Il commença par y faire faire d'assez importants changements, pour la suppression desquels son propriétaire, un sieur Pierre Moniat, banquier, demanda après sa mort plus de 20 pistoles[2]; puis, comme il adorait son intérieur et comme, d'un autre côté, son goût le portait vers les choses élégantes, il le meubla avec une certaine recherche.

Les murs de son atelier étaient couverts de tapisseries d'Auvergne où des oiseaux voltigeaient à travers des « verdures ». Deux fauteuils, deux chaises et deux tabourets, également ornés de tapisseries, invitaient le visiteur à s'asseoir. Un lit de repos en noyer était plus particulièrement destiné aux dames, qui pouvaient se mirer dans une double glace entourée de bois doré et placée entre deux fenêtres. Non loin, une bibliothèque cannelée, avec garnitures de cuivre, renfermait une quarantaine de livres et d'albums, parmi lesquels une *Histoire romaine*, plusieurs recueils de paysages, et des dessins chinois. Enfin, près de l'une des fenêtres, se dressait un chevalet en bois de chêne, toujours chargé de quelque toile.

La chambre voisine était, comme l'autre, tendue de « verdures » avec des oiseaux. L'ameublement se composait d'une couchette « en tombeau » recouverte d'une housse en serge bleue; de six fauteuils de noyer garnis de tapisseries au petit point représentant des pavots; d'un bureau de bois noir; d'une commode en mosaïque de bois avec serrures en bronze; d'une table de marbre placée sur un pied de bois sculpté et doré; d'une pendule en imitation d'écaille ornée d'arabesques de cuivre; enfin de deux miroirs surmontés de cadres propres à recevoir des peintures.

[1] Ces indications sont tirées de l'*Almanach royal*, qui, à partir de 1730, publie l'adresse de Pater à cause de sa qualité d'académicien.

[2] Moniat (ou Mogniat) est qualifié dans les actes, tantôt de propriétaire, tantôt de principal locataire de la maison. Cette seconde désignation est probablement la vraie.

Un costume sordide n'aurait pas été en harmonie avec un pareil ameublement. Aussi l'artiste suivait-il les modes de son temps. Il avait, pour l'intérieur, des vestes, l'une de satin ponceau brodé d'or, l'autre de satin noir brodé de chenille, et des bonnets brodés de peluche verte garnie d'étoffe à fond d'or; il avait, pour le dehors, des justaucorps de drap doublés d'étoffes soyeuses, une épée garnie d'argent avec un ceinturon de maroquin rouge et une canne à pommeau d'ambre [1].

Le ménage de Pater était fait par une demoiselle Catherine-Perrette Castel, épouse d'un sieur Louis Destour [2]. Cette femme devint mère d'une fille, qui reçut les prénoms d'Auguste-Jeanne-Joseph et que Pater présenta au baptême. Nous verrons dans un instant que le peintre conçut pour sa filleule une vive affection et qu'il la gratifia généreusement. Peut-être, en s'appuyant sur les souvenirs de famille recueillis par Pierre Hédouin, certains imagineront-ils une nouvelle hypothèse à substituer à celle de M. Alfred Michiels, et penseront-ils que l'artiste pouvait prendre à l'égard de cette enfant un nom plus tendre que celui de parrain. La matière est si délicate que les intéressés eux-mêmes ne savent pas toujours à quoi s'en tenir. Ce qui nous fait pencher vers la négative, c'est que Pater ne choisit pas la fillette pour sa légataire universelle.

Au moyen d'un édit signé à Fontainebleau en novembre 1733, le Roi avait permis la création d'une tontine entre un certain nombre d'individus, divisés en plusieurs classes [3]. Pater se fit admettre parmi eux, et, le 7 juillet 1734, exécuta une assez importante opération financière : au moyen de quatre contrats passés devant Me Alexandre Fortier, « conseiller du Roi, notaire au Châ-« telet de Paris, y demeurant rue Neuve des Petits-Champs, paroisse

[1] Nous empruntons tous ces détails à l'inventaire dressé après le décès de l'artiste. (Pièces justificatives, n° 4.)

[2] On sait que jadis le titre de *dame* était réservé aux seules femmes des chevaliers, et que, si leur mari n'avait pas encore reçu cette qualité, les plus grandes princesses n'avaient droit qu'au titre de *demoiselle*. Quelque chose de cet usage subsistait encore dans la première moitié du dix-huitième siècle, et nous verrons plus loin (Pièces justificatives, nos 3 et 4) la mère de Pater elle-même qualifiée de *demoiselle*.

[3] On trouvera le préambule de cet édit dans le *Recueil général des anciennes lois françaises*, par Isambert, Decrusy et Taillandier, t. XXI, p. 381. L'émission des rentes qu'il créait s'annonça si bien que le Roi établit une nouvelle série de rentes de même nature par un autre édit signé à Versailles le 31 mars 1734.

« Saint-Roch », il constitua à son profit quatre rentes viagères reposant pour 175 livres de revenu sur sa tête, pour 30 livres sur la tête de sa sœur Marie-Marguerite, pour 25 livres sur la tête de la demoiselle Destour, et pour 21 livres 8 sous 6 deniers sur celle de sa filleule[1].

Ces actes, faits à une époque où Pater ne prévoyait point sa mort prématurée, prouvent bien qu'il n'avait en aucune manière rompu avec sa famille, et que, s'il pensait à lui-même, il n'oubliait pas sa sœur. Ils contrastent de la façon la plus heureuse avec cette réputation d'avarice, sordide, d'égoïsme invétéré, qui, sur la foi de Mariette, lui avait été imposée jusqu'ici.

Du reste, si Pater sortait peu, et si, n'ayant jamais remis les pieds à l'Académie depuis le jour de sa réception, il n'avait guère de rapports avec ses confrères, d'autres relations ne lui manquaient pas. Sa clientèle était nombreuse; des marchands de tableaux, de jeunes et gracieux modèles indispensables à un peintre de fêtes galantes, même quand il travaille beaucoup de pratique, quelques amis tels que Gersaint, le notaire Fortier et Rogeau père, — un limonadier de la rue Saint-Antoine auquel nous le verrons tout à l'heure faire un legs, — jetaient parfois dans son atelier le mouvement et la vie. Ajoutons-y M. de Julienne, l'admirateur généreux et passionné de Watteau, qui semble avoir fait à Pater d'importantes commandes, puisqu'il se trouvera à sa mort être son débiteur de 6,300 livres. Et puis n'en doutons pas, d'après l'amour qu'ont tous les enfants pour le dessin, sa filleule venait souvent lui tenir compagnie, manier ses crayons, jouer avec ses couleurs, et, en grandissant peu à peu sous ses yeux, le faire songer à l'avenir.

[1] Voir Pièces justificatives, nos 1 et 4. — Le successeur de Me Fortier est aujourd'hui Me Mégret, 45, rue Richelieu, à Paris, qui a bien voulu nous autoriser à rechercher les minutes des actes que nous venons d'analyser d'après l'inventaire dressé quelques jours après le décès de Pater. Nos recherches n'ont abouti à aucun résultat. Ces actes ne sont pas relevés à leur date dans le *Répertoire* de l'étude, et on n'en trouve pas trace non plus dans les minutes de juillet 1734, minutes qui sont exactement celles relatées au *Répertoire*. Nous aurions supposé qu'ils avaient été faits en brevet, si l'inventaire ne nous parlait de « grosses en parchemin ». Peut-être y a-t-il là une erreur de rédaction. — Un autre acte, reçu par Me Fortier en juillet 1734, nous a montré les rentes de la tontine établies au denier dix. Pour obtenir les 251 livres 8 sous 6 deniers de revenu formant le total des quatre constitutions de rente du 7 juillet 1734, Pater déboursa donc 2,514 livres 5 sous, plus les frais et honoraires.

III

Néanmoins, le travail excessif auquel se livrait Pater finit par donner naissance à cette maladie inflammatoire dont nous a parlé Gersaint et qui devait rapidement l'emporter. Aussi, à la fin de juin 1736, se sentant indisposé, crut-il le moment venu de formuler ses dernières volontés. Après avoir sans nul doute consulté le notaire Fortier, il prit une double feuille de grand papier et, le 28 de ce mois, d'une écriture assez belle, quoique peu aisée, y traça son testament.

Il commença par se recommander à Dieu, qu'il supplia de lui pardonner ses péchés; puis il émit le vœu d'être enterré « avec toute la modestie chrétienne », demandant vingt messes pour le repos de son âme, et ordonnant de distribuer 30 livres aux pauvres.

Il disposa ensuite du reste de sa fortune dont il fit deux parts inégales, l'une pour ses amis, l'autre pour sa famille.

Au sieur Rogeau père, il légua « un petit tableau de six figures « représentant des comédiens ». Puis il songea à la demoiselle Castel et à sa fille. A la mère, il laissa la rente de 25 livres constituée sur sa tête « avec les arrérages et accroissements échus et à « échoir » ; une somme de 3,000 livres à placer en une seconde rente, du capital de laquelle elle ne pourrait disposer qu'après l'établissement de sa fille; enfin, une autre somme de 500 livres à prendre sur le premier payement d'un tableau que Pater venait de terminer pour le Roi. A la petite Jeanne, il laissa, avec leurs accessoires présents et futurs, les 21 livres 8 sous 6 deniers de rente dont nous avons déjà parlé, augmentés d'une somme de 3,000 livres à placer aussi en rente et dont sa mère devait avoir l'usufruit jusqu'à sa majorité.

Sans s'occuper de son second frère, qui était Chartreux et qu'il trouva suffisamment pourvu des biens de ce monde, il continua son testament en léguant à son autre frère, le sculpteur Jean-François Pater, une somme de 400 livres et en instituant légataires universels, quant à la nue propriété, les enfants de ce même frère, et, quant à l'usufruit, sa sœur Marie-Marguerite.

Enfin, avant de révoquer toutes dispositions antérieures, il choisit

pour son exécuteur testamentaire le notaire Fortier, auquel il laissa, comme souvenir, « un tableau représentant une jeune per-« sonne qui présente des fleurs à la figure principale qui est accom-« pagnée de deux enfants ».

Qu'était la peinture récemment terminée pour le Roi, et dont Pater lègue en partie le prix à la demoiselle Castel? Nous pensons qu'elle avait été exécutée pour la décoration des petits appartements de Versailles où, chantournée et disposée en hauteur, elle ornait, avec celles de plusieurs autres académiciens, les trumeaux de la galerie. Par une fantaisie qui semble assez bizarre, étant donné le genre ordinaire et bien connu de chacun des artistes, tous avaient reçu l'ordre de représenter diverses chasses en usage dans les pays étrangers. Le léopard était échu à Lancret, le lion à Jean-François de Troy, le taureau et l'éléphant à Charles Parrocel, l'ours et l'autruche à Carle Van Loo; enfin, le tigre et le crocodile à Boucher. Quant à Pater, il avait eu pour son lot une *Chasse chinoise,* dont il avait fait une composition très animée. Deux lions, qui semblent échappés d'une ménagerie, y sont aux prises avec trois cavaliers et plusieurs piétons. Au centre, l'un des félins attaque un Chinois à casaque rouge, à bottes jaunes et à culottes bleues, qui va le frapper d'un poignard, tandis qu'un autre Chinois lui lance un coup de pique et que des chiens accourent pour le mordre. La scène s'agite au milieu d'un paysage aux tons azurés, où se dressent des tours de porcelaine [1]. Somme toute, Pater s'est très habilement tiré d'affaire. Bien qu'assez lourds, ses chevaux n'ont rien du grotesque de ceux du *Roman comique,* et ils tendent à nous faire croire que, plus d'une fois, l'artiste a été calomnié par ses graveurs.

Dans les premiers jours de juillet 1736, Pater sentit sa maladie s'aggraver, et il remit son testament au notaire Fortier. Les secours ne lui manquèrent pas : il fut soigné par Urbain et Jean-François Léauté, « docteurs-régents en la faculté de médecine de Paris », qui se firent assister par Gabriel-François de Mehaignery-Richar-

[1] Dans son *Voyage pittoresque des environs de Paris,* édition de 1763, d'Argenville le fils ne cite pas la peinture de Pater, mais il nous apprend que, dès ce moment, les petits appartements étaient démeublés et partiellement transformés en offices ou en cuisines particulières pour le Roi. Elle se trouve aujourd'hui au palais de Fontainebleau, où elle fait pendant à la *Chasse au léopard,* de Lancret.

dière, chirurgien du duc d'Orléans; mais la science demeura impuissante, et le charmant coloriste mourut le mercredi 25 juillet 1736, sans qu'aucun de ses parents fût présent à son dernier soupir.

IV

Vu l'absence des héritiers du sang, Fortier, en sa qualité d'exécuteur testamentaire, s'empressa, le jour même, à sept heures du soir, de requérir un commissaire du Châtelet, nommé Daminois, d'apposer les scellés. L'opération fut exécutée sans délai, mais peut-être l'argent comptant avait-il été déjà soustrait, car, plus tard, on ne retrouva dans les meubles du défunt que quatre écus de six livres.

Le lendemain, en même temps qu'il s'occupait d'organiser les obsèques conformément aux désirs du peintre, Fortier s'empressa de déposer le testament de celui-ci en l'étude d'un de ses collègues, le notaire Silvain Ballot[1]. Le service funèbre fut célébré dans l'église Saint-Nicolas des Champs, paroisse de l'artiste, d'où son corps fut vraisemblablement conduit au cimetière des Innocents. Rien ne démontre que l'Académie, à laquelle il faisait pourtant beaucoup d'honneur, se soit fait représenter à la cérémonie. Elle tint séance le samedi suivant, et la mort de Pater lui ayant été officiellement annoncée, elle se contenta d'écrire sur ses registres : « Il était peintre de fêtes galantes et avait quarante ans. » Oraison funèbre bien laconique et qui n'a même pas le mérite de l'exactitude, puisqu'elle rajeunit l'artiste de huit mois moins quatre jours.

Parmi les signataires de ce froid procès-verbal figura Lancret, qui, par la mort de son rival, devint désormais le principal représentant de l'école de Watteau. Il devait continuer plusieurs des entreprises commencées par Pater, spécialement sa série des *Contes* de la Fontaine, à laquelle il ajouta *les Oies du frère Philippe, les Rémois, le Faucon, Nicaise, les Troqueurs, le Pâté d'anguille,* et plusieurs autres compositions. Le joli tableau du *Gascon puni,* aujourd'hui conservé au Louvre, nous permet de juger du talent qu'il y déploya, en même temps que ses dimensions nous montrent que ces peintures n'étaient pas destinées à

[1] Voir l'acte de dépôt aux Pièces justificatives, n° 2.

accompagner celles de Pater [1]. Les estampes, chalcographiées par de Larmessin, sont également d'une dimension un peu plus petite que celles qu'avait exécutées Fillœul d'après le peintre valenciennois. Au portrait de Mlle Dangeville la jeune, l'une des œuvres les plus distinguées de l'artiste qui venait de disparaître, Lancret donna également pour suite ceux de Mlle Camargo et de Mlle Sallé, gravés l'un par L. Cars, l'autre par de Larmessin, et plus tard, en 1742, celui de l'acteur Grandval, que Lebas fixa sur le cuivre en 1755.

Cependant la famille de Pater, prévenue du coup qui venait de la frapper, s'empressa d'envoyer à Paris un certain nombre de ses membres. Trop goutteux déjà pour entreprendre un long voyage, Antoine Pater donna, le 3 août 1736, suivant acte passé devant « le « notaire royal, jurés de cattel et hommes de fief de Haynaut rési- « dant à Valenciennes », pouvoir de le représenter, à sa femme Jeanne-Élisabette Defontaine [2]; et celle-ci partit sans retard pour Paris avec Jean-François et Marie-Marguerite Pater. Mais elle n'y resta pas longtemps : suivant acte du 14 août, passé devant Me Ballot, elle se substitua comme mandataire de son mari un sieur Julien-Georges Sigongne, « bourgeois de Paris, y demeurant rue « Neuve-des-Petits-Champs », et lui donna son propre pouvoir. Par acte du même jour, Jean-François Pater choisit aussi pour représentant le sieur Sigongne [3]. Après quoi la mère et le fils reprirent le chemin de Valenciennes, laissant Marie-Marguerite seule à Paris.

Dans l'intervalle, diverses oppositions avaient été signifiées au nom d'un sieur Estienvard, marchand d'habits, pour 123 livres; des médecins et du chirurgien qui avaient soigné l'artiste, pour leurs visites et consultations; d'un sieur Jean-Baptiste Renden, maître peintre à Paris, quai de Gesvres, réclamant deux petits tableaux peints sur toile, sans bordure, « représentant des comé- « diens, coppies de Watteau, l'un ayant six figures et l'autre cinq, « qu'il a remis aud. deffunt, il y a environ quatre ans, pour les

[1] La toile de Lancret ne mesure que 0m,28 de haut sur 0m,36 de large, tandis que le *Savetier* et le *Cocu battu et content*, qui appartenaient en 1885 à M. Guilmain-Bracq, marchand d'objets d'art à Cambrai, mesurent 0m,44 sur 0m,54.

[2] Voir le texte de cet acte, Pièces justificatives, n° 3.

[3] Ces actes, dont la minute a été conservée, sont mentionnés dans l'Inventaire, Pièces justificatives, n° 4.

« retoucher » ; de Laurent Testin, limonadier, réclamant « un lit « tombeau garny de serge bleue à galons jaunes et un tableau « paysage qu'il a presté, il y a près de quatorze ans, aud. s. Pater, « pour la valeur desquels led. deffunt devoit fournir un tableau de « sa façon de 25 ou 30 pistolles au comparant[1] » ; de Louis-Jacques Landrieu, avocat au Parlement, enfin du propriétaire, le sieur Moniat[2].

Marie-Marguerite ne perdit pas de temps. Le 14 août, par acte présenté au lieutenant civil avec le sieur Sigongne, elle demanda la levée des scellés, et, le 18, à leur requête en même temps qu'à celle de Fortier, le notaire Ballot commença l'inventaire, qui fut terminé dans une seconde séance, le 23 du même mois.

Ce document commence par décrire et estimer les meubles et les vêtements dont nous avons précédemment donné un aperçu. Puis il nous fournit quelques indications, par malheur trop sommaires, sur les œuvres laissées inachevées par l'artiste.

Dans l'atelier, c'étaient « douze tableaux dont quatre peints sur « bois et le surplus peint sur toilles toutes carrées, représentant « différents sujets de paysage; six autres tableaux quarrés de diffé- « rentes grandeurs, dont quatre peints sur toile et deux sur bois, « représentant différents sujets de paysage, les dits tableaux sans « bordures; deux autres plus grands tableaux carrés peints sur « toile dont l'un représentant des baigneuses, aussi sans bor- « dures », le tout prisé, avec quatre bordures de bois doré, 200 livres. Dans la chambre à coucher, c'étaient encore « dix « tableaux carrés dont un seulement peint sur bois et le surplus « peint sur toile; un autre tableau peint sur toile propre à mettre « dans un chassis de cheminée, représentant différents sujets, tous « imparfaits, prisé, avec treize toilles sur leurs chassis dont la plus « grande partie sclissé (esquissée?) et tracé, et trois autres tableaux « représentant différents sujets aussi imparfaits », 30 livres; c'étaient enfin l'œuvre léguée au notaire Fortier, et les deux petites toiles revendiquées par le maître peintre Jean-Baptiste Renden[3].

[1] La pistole égalait dix livres tournois. Le tableau promis devait donc valoir de 250 à 300 livres.

[2] Nous empruntons cette liste aux documents publiés par M. Guiffrey.

[3] Les *Comédiens* légués à Rogeau père ne se trouvent pas inventoriés à part; ils sont certainement compris dans l'un des lots qui précèdent.

Le Musée d'Angers possède aujourd'hui, de Pater, un *Bal champêtre*, importante composition de vingt-huit figures très légèrement tracée au pinceau sur préparation jaunâtre[1]. Celui de Grenoble a acquis en 1890 des *Baigneuses*, œuvre charmante, mais en partie inachevée[2]. Ces toiles, — la seconde surtout, — comptaient vraisemblablement parmi celles que nous venons de voir inventorier.

Le notaire Ballot aborda en dernier lieu la partie de sa tâche la plus intéressante pour les héritiers et légataires : le relevé des titres et papiers du défunt.

Ceux-ci comprenaient : la reconnaissance d'un prêt de 3,150 livres fait à un sieur Marnaud ; deux billets chacun de la somme de 6,300 livres, créés l'un le 29 mars 1735 par un sieur Glucq de Saint-Port, l'autre le 3 avril 1736 par M. de Julienne, aux échéances des 29 mars et 3 avril 1737 ; un billet à ordre signé par un sieur François Lombard pour une somme de 600 livres ; enfin les grosses des quatre contrats de rente sur la tontine créée en novembre 1733, d'une valeur approximative, en capital, de 2,514 livres 5 sous. La demoiselle Destour déclara, en outre, qu'il était dû à la succession de Pater, par un sieur Songis, contrôleur de la marine, 250 livres pour une copie du *Bal* de Watteau, le portrait du débiteur lui-même et d'autres petits tableaux ; et par un sieur Glast, conseiller au Parlement, le prix de deux peintures, diminué d'un acompte de 300 livres antérieurement touché par l'artiste.

D'après ce qui précède, nous pouvons nous faire une idée de la petite fortune laissée par Pater. En négligeant le solde dû par le

[1] Cette toile, provenant de la collection de Livois, mesure 0m,59 de haut sur 0m,72 de large. Un danseur et une danseuse, en costume Louis XV, ayant près d'eux un ménétrier, y occupent la droite ; à gauche, un groupe de danseurs et d'autres personnages. Au premier plan, un cavalier assis, le poing sur la hanche, se retourne vers une dame qui se penche vers lui, appuyée sur le dos de son fauteuil. C'est un groupe analogue à celui que l'on voit dans l'un des admirables pendants légués en 1887 au Musée de Valenciennes par Mme Hamoir, mais beaucoup plus vif d'allure. Le tout se détache sur un fond de paysage et d'architecture.

[2] Elle est ainsi décrite dans le *Bulletin des Musées*, numéro du 15 décembre 1890 : « H. 0m,65, L. 0m,83. De jeunes femmes se baignent dans une pièce « d'eau située au milieu d'un parc ombragé. Quatre autres femmes, au premier « plan et à droite, jouent avec un petit chien ; à gauche, trois jeunes gens regardent « la scène, dissimulés dans un bosquet. Cette partie du tableau est restée inache- « vée... — Cette toile provient de la famille de M. de Mereuil, venu à Gap « en 1750 comme trésorier du Roi. »

sieur Glast et celui dû par le Roi, dont nous ne connaissons pas l'importance, l'ensemble des valeurs que nous venons d'énumérer s'élève à 19,114 livres 5 sous, auxquels il faut ajouter 1,700 livres environ pour le mobilier et l'argent comptant, soit au total 21,700 livres au minimum.

Là-dessus, une somme de 1,750 livres, représentant le capital de la rente viagère constituée par Pater sur sa propre tête, était définitivement acquise à la tontine ; l'artiste avait en outre, par ses legs particuliers au profit d'étrangers, disposé de 6,694 livres. C'étaient donc 8,744 livres perdues pour les héritiers du sang. Mais ceux-ci avaient encore pour leur part 14,006 livres environ, auxquelles il faut ajouter la somme due par le sieur Glast et une partie de celle due par le Roi, mais dont il faut déduire, en revanche, un certain nombre de menues dettes et de frais.

D'après les évaluations les plus généralement admises, on doit quadrupler les sommes indiquées dans les actes de la première moitié du dix-huitième siècle pour en avoir l'équivalent en monnaie de la fin du dix-neuvième. S'il était mort de nos jours, Pater aurait donc laissé, au total, quelque chose comme 90,000 francs, dont environ 60,000 à ses parents.

Malgré tout, la succession était donc fort avantageuse pour les héritiers du sang. Aussi le 29 août, par un acte inscrit à la suite de l'inventaire, le sieur Sigongne ès qualité, et Marie-Marguerite Pater en son nom personnel, déclarèrent-ils l'accepter purement et simplement, et consentir à la délivrance des legs. Cette délivrance eut lieu pour le sieur Rogeau père le 6 septembre 1736, et pour la demoiselle Castel et sa fille le 17 du même mois. Des actes complémentaires furent signés les 5 novembre 1736 et 14 juin 1737.

Ainsi se trouva définitivement partagé l'héritage pécuniaire de Jean-Baptiste Pater.

Paul Foucart,

Président de section à la Société d'Agriculture, Sciences et Arts, Vice-président du Conseil académique et membre de la Commission du Musée, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Valenciennes.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

N° 1.

TESTAMENT DE JEAN-BAPTISTE PATER.

(*Ce testament est conservé aujourd'hui en l'étude de Me Gustave Pérard, notaire,* 66, *rue des Petits-Champs, à Paris, successeur de Me Silvain Ballot. Il est écrit sur une double feuille ayant pour filigrane le cheval Pégase. Le recto de la première page contient* 39 *lignes et le verso* 2 *seulement. Les deux autres pages sont en blanc. En tête se trouve la mention :* « Veu au greffe des insinuations du Châtelet de Paris sans pré-« judice des droits, le 7 aoust 1736. Thiery. »)

Je soussigné Jean-Baptiste Pater, peintre ordinaire du Roy, ay fait mon testament comme il en suit :

Je recommande mon ame à Dieu supliant sa divine majesté de me pardonner mes pechés par les mérites infinis de la mort et passion de mon sauveur Jesus Christ.

Je souhaitte estre enterré avec toutte la modestie chrétienne et qu'il soit dit vingt messes pour le repos de mon ame, plus trante livres que l'on donnera aux pauvres.

Je donne et lègue à Mr Rogeau le père, marchand limonadier, rue St Antoine, un petit tableau de six figures representant des comédiens.

Je donne et lègue à Dlle Catherine-Perrette Castel, épouze du sieur Destour, les arrérage (*sic*) et accroissemens echeus et à écheoir de la rente viagère de vingt cinq livres sur la tontine dont j'ay droit de jouir pendant sa vie, plus je lui donne et lègue la somme de trois mille livres dont sera fait employ à constitution de rente, et dont elle ne pourra disposer qu'après l'établissement d'Auguste-Janne-Joseph Destour sa fille, plus je lui donne et lègue la somme de cinq cent livres à prendre et recevoir sur le premier payement qui sera fait du tableau que j'ay eu l'honneur de faire pour le Roy.

Je donne et lègue à Auguste-Jeanne-Joseph Destour, ma filleulle, les arrérages et accroissement écheus et à échoir de la rente viagère de ving une livre huit sols sur la tontine, dont j'ay aussy droit de jouir pendant sa vie, plus je lui donne et lègue la somme de trois mille livres une fois payés, dont sera aussy fait employ à constitution de rente pour servir à son etablissement; jusques à la majorité de la ditte Auguste-Jeanne-Joseph Destour sa mère en aura l'usufruit.

Je donne et lègue à Francois Pater mon frère, la somme de quatre cent livres une fois payée.

Et quant au surplus de tous mes biens, de quelque nature qu'il soient, je le donne et lègue à Marie-Marguerite Pater ma sœur, que je fait ma legataire universelle, pour par elle jouir desdits biens en usufruit seulement pendant sa vie et après son décès le fonds desdits biens apartiendra aux enfans de mon frère, ausquel j'en fait don et legs.

Je nomme pour exécuter mon présent testament Monsieur Fortier, notaire à Paris, mon amy, et le prie d'accepter un tableau représentant jeune personne qui présant des fleurs à la principale figure qui et accompaniez de deux enfans, dont je lui fais don et legs.

Je révoque tous autres testaments voulant qu'il ny ait que que (*sic*) celuy cy qui subsiste, fait à Paris ce vingt huit juin 1736.

J. B. PATER.

Con. à Paris, le 7 aoust 1736.
R. Vingt quatre livres.

Signé et paraphé ne varietur au dessein de l'acte de dépôt du présent testament passé devant Me Ballot, l'un des notaires soussignés et son confrère ce jourd'hui vingt six juillet mil sept cent trente six.

FORTIER,
DILLEBEU, BALLOT.

N° 2.

ACTE DE DÉPÔT DU TESTAMENT DE JEAN-BAPTISTE PATER.

(*Cet acte est, comme le précédent, conservé en l'étude de Me G. Pérard, notaire à Paris.*)

Aujourd'hui est comparu pardevant les conseillers du Roy, notaires au Châtelet de Paris, soussignés, Me Alexandre Fortier, conseiller du Roy, notaire audit Châtelet, demeurant rue Neuve des Petits Champs, paroisse Saint Roch, lequel a déposé pour minute à Ballot, l'un des notaires soussignés, l'original en papier du testament olographe du sieur Jean-Baptiste Pater, peintre du Roy en son Académie Royale de Peinture, décédé le jour d'hier, ledit testament daté du vingt huit juin dernier, écrit sur une grande feuille de papier non timbré, dont l'écriture contient la première page recto en entier et deux lignes de la même page verso signé enfin J. B. Pater, laquelle première page commence par ces mots : « Je soussigné Jean-Baptiste Pater, peintre, etc... », et finit par ceux-ci : « Dont je lui fais don et legs. »

Les deux lignes de la même page verso, commencent par ces mots : Je révoque tous autres testaments », et finissent par la signature dudit

Pater, lequel testament, ledit Me Fortier a déclaré lui avoir été remis par ledit défunt sieur Pater au commencement du présent mois, et a été observé que, entre les septième et huitième ligne de la page recto le mot *l'on* est en interligne, que le mot *dix* qui est le premier de ladite huitieme ligne est rayé, que le mot *écheu* de la onzième ligne est surchargé, que le mot *legs* de la trente-quatrième ligne est aussi surchargé, et que le dernier mot de la trente-sixième ligne est rayé et que le surplus du testament est sans aucune rature autres que celles ci-dessus. Ce ... ledit Me Fortier a requis ledit Me Ballot, notaire, d'annexer ledit testament ci-représenté pour le mettre au rang de ses minutes et en délivrer expédition à qui il appartiendra, ce qui lui a été octroyé après que le testament a été signé et paraphé ne varietur par ledit Me Fortier en présence.....

Dont acte a été fait et passé à Paris en l'étude dudit Me Ballot, notaire, le vingt six juillet mil sept cent trente six après midi et a signé :

FORTIER,

DILLEHEU, BALLOT.

N° 3.

PROCURATION DONNÉE A SA FEMME PAR ANTOINE PATER.

(*Le brevet de cet acte, écrit sur parchemin, se trouve annexé à l'*INVENTAIRE *qui suit, en l'étude de Me Pérard. La même étude contient les minutes des deux autres procurations mentionnées par l'*INVENTAIRE.)

Pardevant les notaire royal, jurés de cattels et hommes de fief de Haynaut résident à Valenciennes soussignés, fut présent le sieur Antoine Pater, sculpteur, demeurant audit Valenciennes, lequel a fait et constitué sa procuratrice générale et spéciale damlle Jeanne-Élisabeth Desfontaines son épouse, qu'il authorise à l'effet des présentes et de tout ce qu'elle fera en conséquence, à laquelle il donne pouvoir, en qualité d'héritier mobilier dudit deffunt sieur Jean-Baptiste Pater, leur fils, peintre ordinaire du Roy en son académie royale, être présente et assister à la levée des scellés qui ont été apposés sur les biens et effets dudit deffunt leur fils, ensuite à l'inventaire et description desdits effets, nommer et convenir d'officiers nécessaires, accepter ou renoncer à ladite succession, consentir l'exécution du testament dudit deffunt sr leur fils, en faire la délivrance des legs y portés, passer et signer tous les actes qui seront nécessaires et généralement faire ce qu'il conviendra pour raison de ladite succession, circonstances et dépendances, même substituer procureur s'il est nécessaire, promettant, obligeant.

Fait et passé audit Valenciennes présens lesdits notaires, jurés et hommes de fief de Haynaut y résident soussignés, avec ledit constituant après lecture à lui donnée, ce trois^e aoust mil sept cent trente six.

Antoine PATER,

E. WAROCQUET, not. royal. J. WAGRET.

(*Suit la légalisation des signatures par les prévôt, jurés et échevins de Valenciennes, avec le sceau de la ville sur papier.*)

N° 4.

INVENTAIRE DES BIENS DE JEAN-BAPTISTE PATER.

L'an mil sept cent trente six, le samedy dix huit aoust, deux heures après midy, à la requeste de Me Alexandre Fortier, conseiller du Roy, notaire au Châtelet de Paris, y demeurant rue Neuve des Petits Champs, paroisse St Roch, au nom et comme exécuteur du testament olographe du défun sieur Jean-Baptiste Pater, peintre ordinaire du Roy en son académie royalle de peinture du vingt six juin dernier, déposé pour minutte à Ballot, l'un des notaires soussignés, par le sieur Fortier, le vingt six juillet aussy dernier, controllé à Paris et visé au greffe des insinuations le sept du présent mois, ainsy qu'il est apparu aux notaires soussignés, par une expédition du dit testament représentée par le dit sieur Fortier et à lui à l'instant rendue.

...à la requête du sieur Julien Georges Sigongne, bourgeois de Paris, y demeurant rue Neuve des Petits Champs, paroisse St Roch, au nom et comme procureur substitué par acte passé devant ledit Me Ballot, notaire, le quatorze présent mois, de d^lle Jeanne-Elisabeth Desfontaines, épouze autorizée en procuration du sieur Antoine Pater, sculpteur à Valenciennes, suivant sa procuration passée devant Waroquet, not^re royal à Valenciennes, en présence de témoins y nommés le trois du présent mois, déposée pour minute au dit Me Ballot, notaire, ledit jour quatorze du présent mois.

Et encore comme procureur du dit François Pater, sculpteur à Valenciennes, suivant sa procuration passée devant le dit Me Ballot, notaire, le mesme jour quatorze du dit présent mois.

Et enfin, à la requeste de d^lle Marie-Margueritte Pater, fille majeure demeurante ordinairement à Valenciennes, étant de présent en cette ville de Paris, logée rue Quinquempoix, paroisse St Nicolas des Champs.

Les dits Antoine Pater et la d^lle Jeanne-Elizabeth Desfontaines, son

épouse, habiles à se dire et porter héritiers des meubles et acquets du dit défunt s^r Jean-Baptiste Pater, leur fils, et le dit sieur François Pater et la dite d^lle Marie-Margueritte Pater frère et sœur, habiles à se dire et porter seuls et uniques héritiers chacun pour moitié des propres du dit défunt sieur Jean-Baptiste Pater et encore la dite d^lle Pater, légataire universelle du dit défunt sieur son frère suivant son dit testament, et sans que les qualités qui précèdent puissent nuire ny préjudicier aux parties, pour quoy elles font toutes réserves et protestations nécessaires.

A la conservation des droits des parties et de tous autres qu'il appartiendra, a été, par les conseillers du Roy notaires à Paris, soussignés, fait description et inventaire de tous les meubles, habits, linges, hardes, titres, papiers, deniers comptans et autres effets dépendant de la succession du dit deffunt sieur Jean-Baptiste Pater, estant dans les chambres qu'il occupoit sus dite rue Quinquempoix, au troisième estage et où il est décédé le vingt cinq juillet dernier.

Le tout représenté et mis en évidence par d^lle Catherine-Perrette Castel, épouze du sieur Louis Destours, dem^te dans le dit appartement, à ce présente et chez laquelle le dit défunt Pater estoit en pension, après serment fait en mains des notaires soussignés par la dite dame Destours, gardienne des scellés cy après déclarés, de tout fidèlement représenter, déclarer et enseigner sous les peines de droit à elle expliquées et donné à entendre par le dit Me Ballot, notaire, qu'elle a..... Et ont été les effets sujets à estimation prisés et estimés par sieur Antoine Courteille, huissier commissaire-priseur à ce présent qui a fait sa prisée ainsi qu'il suit. Le tout après que les dits scellés apposés sur les dits effets par M^e ..... Daminois, conseiller du Roy, com^re au dit estre, ont été par luy reconnus et levés suivant la permission de Monsieur le lieutenant civil au dit estre du quatorze du présent mois estant au bord de la requeste à luy présentée à cet effet. Et ont signé aux réserves et protestations portées par le procès-verbal du dit commissaire, que les parties réitèrent.

Marie-Mar. Pater,	Fortier,	Castelle, De Tour, Ballot,	Sigongne, Courteille,
Dilleheu.			

Dans la chambre donnant sur la cour où travailloit le dit deffunt.

Premièrement un vieux soufflet de bois noir à virolle de cuivre, une pelle à feu de cuivre rouge, prisé la somme de sept livres, cy. . 7 liv.

Item. Neuf aulnes ou environ de cour, de tapisserie verdure d'Auvergne à oiseaux en quatre pièces, de deux aulnes et un quart environ de haut non doublé prisés ensemble la somme de cent livres, cy. . 100 liv.

Item. Un lit de repos de bois de noyer et pieds tournés, couvert de toille à carreau, la dite couchette bordée et le matelas couvert de pareille satinade rayée, le dit matelas rempli de laine, le ..... couvert de pareille satinade, deux fauteuils et deux chaises de mesme bois à la ..... couverte de tapisserie de gros point ..... à grand ramage non remplie de ....., le tout prisé à la somme de quarante quatre livres, cy. . . . . 44 liv.

Item. Une pièce de tapisserie verdures d'Auvergne, à oiseaux contenant deux aulnes ou environ de cours sur deux autres et un quart de haut non doublé, prisé la somme de trente livres, cy. . . . . 30 liv.

Item. Une armoire en bibliothèque de bois, façon de violette à cannelure en moulure de cuivre à deux battans à serroirs garnie de fille de cuivre garnie de deux serrures fermant à clef; une petite table de bois de noyer à pieds de biche garnie d'un serroir à boutons; un ridault de fenestre de serge verte avec une tringle, un petit trumeau en deux glaces égales de dix neuf pouces sur quinze dans son fillet de bois doré, prisé le tout ensemble à la somme de soixante douze livres, cy. . . . . 72 liv.

Item. Deux tabourets de bois de noyer à la ..... couvert de mauvaises tapisseries.

Item. Chaise de bois ..... de pailles fines, prisé la somme de quatre livres, cy . . . . . 4 liv.

Item. Douze tableaux dont quatre peints sur bois et le surplus peint sur toilles toutes carrées représentant différents sujets de paysage. Six autres tableaux quarrés de différentes grandeurs, dont quatre peints sur toile et deux sur bois, représentant différents sujets de paysage, les dits tableaux sans bordures; deux autres plus grands tableaux carrés peints sur toile dont l'un représentant des baigneuses aussi sans bordures; quatre bordures de bois doré de différentes grandeurs, dont une à milieu auvalle, prisé le tout ensemble la somme de deux cent livres, cy. 200 liv.

Item. Quarante un volumes in-quarto et in-douze reliés en veaux dont l'*Histoire romaine;* deux autres volumes in-folio aussi reliés en veaux dont les *Estats empire royaux* et la *Principauté du Monde;* un autre recueil de ..... Sinoisse; un autre recueille d'estampes de paysage, prisé le tout ensemble la somme de quarante livres, cy. . . . . 40 liv.

Item. Un grand livre d'estampes collé représentant différents sujets de paysage, prisé la somme de seize livres. . . . . 16 liv.

Dans la chambre où est décédé le deffunt ayant vue sur la rue.

Item. Un miroir d'une glace de trente six pouses de haut sur vingt deux de large, dans sa bordure de bois marbré avec moulure et autres ornements de bois sculpté et doré, surmonté d'une autre bordure ovalle propre à recevoir un tableau, un autre miroir d'une glace de trente pouces de haut sur trente de large dans son chassis de bois marbré, seule

moulure et autres ornements de bois sculpté et doré, surmonté d'une autre bordure propre à recevoir un tableau, prisé à la somme de cent trente livres, cy. . . . . 130 liv.

Item. Deux moyennes bordures quarrées de bois doré; deux rideaux de fenestre de toille blanche avec leurs tringles et anneaux; un fauteuil de commodité et un tabouret de bois de noyer à la ..... couvert de vieilles tapisseries à l'éguille remplis de boures.

Enfin, un autre fauteuil en confessionnal de pareil bois, couverts de f... allemande (?) bleu, rempli de crin, prisé le tout ensemble la somme de quarante livres, cy. . . . . 40 liv.

Item. Une table de marbre de différentes couleurs bordée de marbre blanc veiné, sur son pied de bois sculpté et doré; une commode de plaqué de différents bois de couleur garnis de deux petits et deux grands tiroirs avec mains et entrée de serrure bronzé, avec un vieux bureau de bois noir garni d'un grand et de quatre petits tiroirs avec un guichet dans le milieu, prisé le tout ensemble la somme de trente deux livres, cy. 32 liv.

Item. Dix tableaux carrés, dont un seulement peint sur bois et le surplus peint sur toile; un autre tableau peint sur toile propre à mettre dans un chassis de cheminée, représentant différents sujets, tous imparfaits, prisé, avec treize toilles sur leurs chassis, dont la plus grande partie sclissé (esquissé?) et tracé; et trois autres tableaux représentant différents sujets aussy imparfaits, le tout prisé ensemble la somme de trente livres, cy . . . . . 30 liv.

Item. Une pendule sonnante et à répétition de Jacques Pouste, horloger à Paris, dans sa borest à pillastre façon d'écaille avec divers ornements de cuivre sur son pied en consolle de bois sculpté et doré, prisé la somme de quarante cinq livres, cy. . . . . 45 liv.

Item. Six fauteuils de bois de noyer sculpté en boudin, couvert de tapisserie en petit point soye et laine, représentant des pavots, rempli de crin, prisé la somme de cent livres, cy. . . . . 100 liv.

Item. Onze aulnes et demy ou environ de cours, de tapisseries verdures à oiseaux, en quatre pièces de deux aulnes et un quart de haut ou environ, non doublé, prisé la somme de cent cinquante livres, cy. 150 liv.

Item. Une couchette en tombeaux garnie d'une mauvaise ousse de serge bleu, déchiré, mangé des rats, bordé d'un petit ruban de soye aurore, prisé la somme de six livres, cy. . . . . 6 liv.

Item. Une paillasse, un matelas de laine couverts de toille à carreau et futaine, un lit de coutils rempli de plume, prisé vingt livres, cy. 20 liv.

En suivant, les habits à l'usage du dit défunt :

Item. Un juste corps et veste de drap doublé de serge de même couleur, garnies de boutons de fille d'or fin, une culotte de velour noir

doublé de peau, prisé la somme de cent vingts livres, cy. . . . 120 liv.

Item. Une veste de satin ponseau brodée en or et garnie de boutons aussy d'or fin doublé de chagrin de mesme couleur; une autre veste de satin noir brodé en chenille doublé de serge de soye, prisé ensemble la somme de cent vingt livres, cy. . . . . 120 liv.

Item. Un juste corps et veste de vieux drap noir doublé d'une estoffe de soye; un autre juste corps de vieux drap brun garni de boutons et doublé en soye de mesme couleur, prisé la somme de vingt quatre livres, cy. . . . . 24 liv.

Item. Une espée à poignée, garde, branche, crochets et bouts d'argent avec un vieux ceinturon de maroquin rouge brodé d'argent, une canne à pomme d'ambre, un bonnet bordé de pluche verte garnie d'étoffe à fond d'or; un autre bonnet de taffetas brodé; une bourse à cheveux, prisé le tout ensemble la somme de quarante livres, cy. . . . . 40 liv.

Item. Trois camisoles de futaine, trois chemises de grosse toile, deux cannessons, prisé le tout ensemble la somme de douze livres, cy. 12 liv.

Ce fait, après avoir vacqué jusqu'à six heures sonné, ce que dessus inventorié est demeuré à la garde et possession de la dite demoiselle Pater qui s'en est chargée des dits sieurs Fortier et Sigongne, pour le tout représenter quand il appartiendra; et la vacation a été remise au jour qui sera réglé par la sentence qui sera rendue par M. le lieutenant civil au sujet des contestations portée par le procès-verbal du dit sieur commissaire.

Marie-Mar. Pater, Castelle, Detour,
Sigongne, Courteille,
Ballot.

(*Deux signatures illisibles.*)

Du vingt trois août mil sept cent trente six, deux heures après midy, au moyen de la main-levée donnée par le sieur Monniat, principal locataire de la maison où est décédé le dit sieur Pater, de l'opposition faite à sa requête à la levée des dits scellés, laquelle opposition a fait cesser sa contestation portée sur le procès-verbal du dit sieur commissaire, le présent inventaire a été continué aux mêmes requêtes et présences que dessus, ainsi qu'il suit :

Item. Un petit tableau peint sur toile représentant une jeune personne qui jette des fleurs à la principale figure, et qui est accompagnée de deux enfants, prisé la somme de soixante livres, cy. . . . . 60 liv.

Item. Deux petits tableaux peints sur toile sans bordures, représentant des comédiens italiens, coppie de Vateau, prisé la somme de quarante livres, cy. . . . . 40 liv.

Item. Un chevalet de bois de chesne, un coffret contenant des couleurs, pinceaux et pallet, prisé ensemble la somme de huit livres, cy. . 8 liv.

Item. Vingt quatre chemises tant de jour que de nuit, à l'usage du défunt, ..., dont huit garnies de manchettes et jabeau de mousseline brodée et le surplus en batiste ; quatre mouchoirs à tabac, six mouchoirs de batiste, deux bonnets de bazin, douze colles de mousseline, six paires de chossons, quatre coiffes de nuit, prisé avec une paire de petits draps, le tout ensemble à la somme de deux cents livres, cy. . . . . 200 liv.

Item. Une Roclore (?) de vieux drap écarlate garnie d'un bord et bouton de fille or fin.

Item. Deux paires de bas ..... de différentes couleurs, un vieux chapeau castor, deux vieilles perruques de cheveux chatain, une paire de souliers, prisé le tout ensemble à la somme de vingt livres, cy. 20 liv.

Item. Une paire de boucles de souliers d'argent, prisé la somme de trois livres, cy. . . . . 3 liv.

Item. S'est trouvé en deniers comptant quatre écus de six livres montant ensemble à la valeur de vingt quatre livres, cy. . . . . 24 liv.

Et a, le dit sieur Courteille, la présente vacation signé

COURTEILLE.

Ensuivent ses papiers :

Premièrement, un billet daté à Paris, le vingt septembre mil sept cent trente cinq signé *Marnaud,* qui a promis au dit défunt sieur Pater au vingt septembre de la présente année mil sept cent trente six la somme de trois mille cent cinquante livres, valeur reçue du dit sieur. Le dit billet inventorié . . . . . Un.

Item. Un autre billet daté du vingt neuf mars mil sept cent trente cinq, signé *Glucq de Saint-Port,* qui a promis payer audit défunt sieur Pater, au vingt neuf mars mil sept cent trente sept, la somme de six mille trois cens livres. Inventorié . . . . . Deux.

Item. Un autre billet, daté du trois avril mil sept cent trente six, signé *de Jullienne,* qui a promis de payer aud. défunt sieur Pater une somme de six mille trois cens livres dans un an de la date dudit billet. Inventorié. . . . . Trois.

Item. Une lettre de change datée à Paris, le premier juillet mil sept cent trente six, signé *François Lombart,* qui a promis payer audit sieur Pater ou à son ordre à trois échéances (?) la somme de six cent livres. Inventorié. . . . . Quatre.

Item. Les grosses en parchemin de quatre contrats de la tontine créée par édit de novembre mil sept cent trente trois passé l'un comme l'autre devant Me Fortier et son confrère, notaires à Paris, le sept juillet mil sept

cent trente quatre, le premier de cent soixante quinze livres de rente viagère constitué au défunt sieur Pater et sur sa tête; le second de trente livres de rente viagère constitué au dit sieur Pater pour en jouir par lui sur la tête de la dite demoiselle sa sœur; le troisième de vingt cinq livres de rente pareillement constituée au dit deffunt sieur Pater pour en jouir par lui sur la teste de la dite demoiselle Catherine-Perette Castel, épouse du dit sieur Detour, et le quatrième et dernier, de vingt une livre, huit sous six deniers de rente viagère aussi constituée au dit sieur Pater, pour en jouir par luy sur la teste d'Auguste-Jeanne-Joseph Destour sa filleulle, les quatre contrats inventoriés l'un comme l'autre cinq, cy. . . . Cinq.

Item. Trois pièces dont la première est une quittance du vingt deux juillet dernier signé *Lebel, marchand apothicaire,* de la somme de quinze livres, pour les remèdes qu'il a fournis au dit deffunt sieur Pater jusqu'au douze juillet dernier; la seconde une quittance du vingt deux septembre mil huit cent trente cinq, donnée par la dite dame Destour au dit deffunt sieur Pater de la somme de deux cent livres pour un quartier de la pension du dit deffunt échue le jour de la dite quittance, et la troisième et dernière en une autre quittance, pour le quartier de la dite pension échu le vingt deux décembre dernier. Les dites pièces inventoriées l'une comme l'autre, six, cy. . . . . Six.

Déclare la dite dame Destour qu'elle a connaissance qu'il est dû à la succession du dit défunt sieur Pater par un *M. Songis, contrôleur à la marine,* la somme de deux cent cinquante livres d'une part de marché fait pour avoir touché une copie du Balle de Vateau et pour avoir aussi touché le portrait du dit sieur Songis et d'autres petits tableaux.

Plus par *Monsieur Glast, conseiller au Parlement,* le prix de deux tableaux que le dit sieur Pater a faits pour lui, et sur lesquels il paraît que le dit sieur Pater a touché trois cents livres suivant la lettre de M. Matel, secrétaire de mon dit sieur Glast. Inventorié. . . . . Sept.

Ce fait, après qu'il ne s'est plus rien trouvé à mettre et déclarer au présent inventaire, tous les meubles, deniers comptant et autres choses cy-dessus inventoriées sont demeurés en la garde et possession de la dite demoiselle Pater, et les papiers en la possession du dit sieur Fortier qui s'en est chargé du consentement des autres parties et du dit sieur Sigongne au dit nom, pour le tout être représenté quand et à qui il appartiendra.

Et ont signé Marie-Mar. PATER,
SIGONGNE, CASTELLE, DETOUR,
BALLOT.

(*Deux signatures illisibles.*)

(*A la suite de l'*INVENTAIRE *se trouvent inscrits :*

1° *Un acte du* 29 *août* 1736, *par lequel Marie-Marguerite Pater, en son nom personnel, et le sieur Sigongne, ès qualité, déclarent accepter la succession de J.-B. Pater, et consentir la délivrance des legs;*

2° *Un acte du* 6 *septembre* 1736, *délivrant son legs au sieur Rogeau père;*

3° *Un acte du* 17 *septembre* 1736, *délivrant leurs legs à la dame Destour et à sa fille;*

4° *Deux déclarations supplémentaires relatives aux rentes sur la tontine, en date des* 5 *novembre* 1736 *et* 14 *juin* 1737.)

XXIII

JEAN PERRISSIN

PEINTRE LYONNAIS (1564-1608).

Les « quarante tableaux touchant les guerres, massacres et « troubles advenus en France », par Perrissin et Tortorel, sont pour les guerres de religion de la seconde moitié du seizième siècle un document bien précieux et connu depuis longtemps. Le P. Montfaucon en tenait compte en 1733; le catalogue de la vente du duc de La Vallière, en 1783, lui consacre un long article, et il figure dès 1810 dans le Manuel de Brunet. Mais comme les planches de ce recueil sont tantôt taillées en bois, tantôt gravées sur cuivre, le plus souvent en double, tantôt en copies; comme les inscriptions sont tantôt en français, tantôt en latin, en allemand, même en italien, il se trouve qu'il n'y en a pas et qu'on n'en trouvera peut-être jamais d'exemplaire qui ne soit différent des autres. La description iconographique en était par là singulièrement difficile et ne s'est pas faite d'un coup. C'est M. Robert Dumesnil qui, dans le sixième volume de son *Peintre-graveur français,* publié en 1847, l'a faite le premier avec le soin qu'il mettait à ses travaux; en 1857,

M. Hennin l'a reprise dans ses *Monuments de l'histoire de France*, et, en 1871, dans le supplément qui forme le onzième volume du *Peintre-graveur*, M. Georges Duplessis y est revenu à son tour. Dès lors, l'état du Recueil et de ses planches était connu, mais on ne savait encore rien de son histoire et de sa genèse.

C'est M. Henri Bordier, en 1881, dans un article du troisième volume de la seconde édition de la *France protestante*, et en 1885, M. Théophile Dufour, l'archiviste de Genève [1], qui ont définitivement éclairci la question. En 1569, le 18 avril, Nicolas Chastellin, de Tournai, et son beau-frère Pierre le Vignon, d'Anvers, tous deux réfugiés à Genève, passent marché avec Jacques Le Challeux, tailleur d'histoires, de Rouen, et sieur Jehan Persin, de Lyon, peintre, tous deux indiqués comme demeurant à Genève, pour, sur les indications de Chastellin, l'un pourtraire et l'autre tailler, sur tablettes de bois, toute l'histoire qui leur sera montrée et fournie. Le Challeux, qui ne paraît pas avoir été assez vite au gré du commettant, cesse d'être dans l'affaire, dont Perrissin reste seul chargé, ce qui explique le remplacement du bois par l'eau-forte, et le 23 juillet de la même année il prend pour collaborateur son compatriote Jacques Tortorel.

Sur cette suite je n'ai pas trouvé à Lyon de pièces qui s'ajoutent à celles publiées par MM. Bordier et Dufour, auxquels je n'ai qu'à renvoyer. Par contre, un nouveau dépouillement des Archives municipales de Lyon m'a fait rencontrer, avec les pièces signalées par M. Steyert en 1868 [2], et par M. Dufour en 1885 d'après l'Inventaire sommaire publié par M. Rolle en 1865, d'autres pièces encore inconnues. C'est ce dépouillement nouveau qui fait l'objet de ce travail, et l'on trouvera dans les pièces justificatives le texte, complet et dans son orthographe irrégulièrement fantaisiste, de toutes les mentions retrouvées et trouvées par nous. Mais comme la lecture en serait trop longue, nous nous contenterons, pour les introduire auprès de vous, de vous en présenter la suite chronologique, et de les résumer sommairement. Ce sont, sauf une seule exception,

[1] *Les grandes scènes historiques du seizième siècle, reproduction facsimile du recueil de J. Tortorel et J. Perrissin, publiée sous la direction de M. Alfred Franklin* (Paris, 1886). *La vie de Tortorel et de Perrissin.*

[2] *Revue du Lyonnais*, 3e série, t. VI, p. 181. *Note sur Perrissin, Tortorel et quelques autres artistes lyonnais du seizième siècle.*

des travaux pour la ville de Lyon, soit pour des bâtiments de la ville, soit pour des entrées. Perrissin était le peintre en titre, et, quoique le marché avec Chastelin l'indique, en 1569, comme demeurant à Genève, il ne devait y être que de passage; c'est à Lyon qu'il demeure d'une façon continue.

Dans les pièces signées par Tortorel comme graveur, son nom est précédé d'un J, qu'on a traduit par Jean. Il s'appelait Jacques, puisqu'il est ainsi dénommé dans le marché avec Castellin, du 23 juillet 1569, où, comme Perrissin, il est qualifié comme *de Lyon*. Nous n'avons pas encore rencontré son nom dans nos documents municipaux, mais seulement ceux de deux de ses homonymes.

Le premier est un Guillaume Tortorel :

« 5 janvier 1572. — *Guillaume Tortorel* et *Barthélemy Moril-*
« *lat*, Peinctres, demeurants à Lyon, de leurs bons grez, pour
« eulx et les leurs, ont confessé et confessent avoir reçeu contant
« de noble Claude de Pilla, Seigneur du Gayet, par les mains de
« Baltazar Lumbard, son serviteur, présent, la somme de dix
« huict livres, dix huict solz t., pour avoir par led. *Morillat* et
« *Tortorel* blanchi six chambres en la maison que led. s^r de Pila
« a aud. Lion en la Place du petit Palaix. »

(Minutes Dutroncy et Sonthonas, 1572, f° 11 v°.)

Ce n'est qu'une besogne de peintre en bâtiments, mais, outre sa qualification de peintre, la signature de cette quittance est curieuse parce qu'elle est un rébus sur son nom; à la suite de ses initiales *g t* (le *g* en forme de 9) se voit un oiseau, c'est-à-dire une *tourterelle*, et il met comme témoin la même signature, le *g* cette fois plus visible, sur un acte passé par-devant Sonthonas, notaire royal à Lyon, le 5 janvier 1572 [1].

Une autre mention qui se trouve dans une liste de répartition d'impositions se rapporte à un verrier :

« 11 janvier 1572. De *Noël Tourtoret*, verrier, dem. au peno-
« nage Troillat, à cause de ses meubles et industrie, cinq solz,
« cy v s. t. [2]. »

[1] Archives du Rhône. Minutes Dutroncy-Sonthonas, 1572, f° 12.
[2] Archives de la ville de Lyon, CC. 147, f° XXI.

Je reviens à Perrissin.

Les pièces à coup sûr les plus anciennes et les plus nouvelles sont les deux dessins signés au revers, que nous reproduisons avec leurs signatures, de l'intérieur et de l'extérieur d'un des temples élevés par les protestants à Lyon au seizième siècle. C'est une construction circulaire, couverte d'un toit conique dont l'habile charpente, complètement apparente, porte à la fois sur le tour du mur et sur deux grands poteaux carrés qui s'élèvent au milieu de bancs circulaires étagés, mais sans dossiers. Au centre, la table de communion et la chaire, absolument isolée, sans dôme ni abat-voix, portée sur un pied central et à laquelle on montait par un escalier droit d'une dizaine de degrés. On voit dans sa partie postérieure la solution de continuité par laquelle entrait le prédicant, et qui devait être garnie d'une porte fermante. De chaque côté, au pied et un peu en avant de la chaire, les deux seuls bancs avec une balustrade extérieure et des dossiers, sur l'un desquels on voit des armoiries; ces deux bancs étaient certainement les places d'honneur pour les personnages les plus considérables. Il faut remarquer à la chaire un détail curieux : c'est que sur sa margelle se trouve la tige d'une petite potence à laquelle est suspendu un sablier pour régler la durée du sermon.

A mi-hauteur de la muraille, porté par des consoles en encorbellement, un seul banc circulaire, sans appui antérieur, auquel on accédait par deux portes qui paraissent être restées ouvertes, puisqu'on aperçoit au travers les troncs et les arbres des jardins voisins. Enfin, on voit au-dessus de ce banc deux fenêtres ovales, avec les armoiries de France, deux piédestaux surmontés d'un vase à une seule anse, et portant sur leur face l'inscription partagée en deux : *Tu aimera* (*sic*) *le Seigneur ton Dieu de tout cœur;* c'est la traduction d'un passage de l'Évangile : *Diliges Dominum tuum ex toto corde tuo.* (Marc, XII, 30.) Enfin, entre ces deux piédestaux, un grand cadre ovale, découpé à la façon des cuirs enroulés, contient la devise du Roi.

L'élévation extérieure, dessinée à la mine de plomb, est absolument simple et absolument nue. On y remarque trois portes, les deux petites fenêtres ovales qui existent à l'intérieur, et dans le toit deux lucarnes qui, comme les fenêtres, doivent se répéter de l'autre côté. Enfin la porte principale s'ouvre entre deux montées

de onze marches sans rampes qui contournent le mur et arrivent au palier, sans garde-fou, sur lequel s'ouvre, au-dessus de l'entrée inférieure, une baie donnant accès au banc supérieur qui se trouve dans la coupe. Comme dans celle-ci on voit en pendant une autre baie d'accès, il faut conclure que par derrière il y avait au rez-de-chaussée une quatrième porte, accostée de même d'un double escalier. Par le nombre de marches, par l'échelle donnée dans la coupe, par le personnage qui entre et les six autres qui sont assis sur les bancs, on voit que les dimensions, qu'on pourrait par là facilement apprécier, étaient peu considérables, et que le temple ne pouvait contenir que quelques centaines de personnes.

Malheureusement, si les deux dessins sont signés, ils n'ont ni date ni légende. Un détail permet d'en marquer l'époque sous un règne. La devise royale, les deux colonnes, ici torses et enroulées, qui représentent la Piété et la Justice, la Loi Divine et la Loi Humaine, est celle de Charles IX. Donc le temple ne peut pas être antérieur à 1561, date du premier Édit qui accordait aux Réformés l'exercice public de leur culte, ni postérieur à la Saint-Barthélemy, par conséquent à 1572. Mais cela ne préjuge rien sur l'emplacement de l'édifice, et Lyon a eu plusieurs temples protestants. Le travail de M. Natalis Rondot, en cours de publication dans la *Revue du Lyonnais,* sur les temples et les cimetières des protestants à Lyon au seizième et au dix-septième siècle, traite la question (février 1891, p. 63-72), et il n'y en a pas moins de quatre. Le premier était le temple Martin, élevé en 1561, dont on parle si peu qu'il n'était probablement que provisoire.

Le second a été celui des Terreaux, à côté des fossés de la Lanterne et sur l'emplacement du jardin des Religieuses de Saint-Pierre; malgré leur opposition, il fut construit en 1564. L'historien lyonnais Claude de Rubys, dans son *Histoire,* imprimée en 1604, a raconté son érection en 1564 et sa destruction en 1567 :

« Cependant les protestants qui prévoyoyent qu'à l'arrivée du « Roy, il leur faudroit quitter les Cordeliers, demandoient un « lieu à monsieur le mareschal (de Vieilleville) pour establir leur « presche. On leur accorda partie des fossez et anciens Terreaux « de la ville. Et lors se mirent tous grands et petits, hommes et « femmes, à porter la terre pour combler lesdicts fossez, et faisoit « bon voir les damoyselles deux à deux, retroussées jusques à

« my-jambe, monstrant la grève, et la chausse bien tirée, pour-
« tant le benot par les manilles, chantants leurs chansons de
« Marot et de Bèze, à gorge desployée, et se faisoyent maintes
« belles collations ès jardins de la environ, non sans beaucoup de
« commodité pour les amoureux. » (Ch. LVIII, p. 402.)

Quelques pages plus loin, Rubys nous apprend qu'il ne dura que trois ans : « Sur le mois de mars de la dictte année (1567), mon-
« sieur de Chambéry descouvrit une mine qui se faisoit secrète-
« ment sous la citadelle et, parce que les protestants en furent
« incoulpez, le peuple catholique se rua de fureur et de rage sur
« leur temple qui estoit sur les Terreaux, lequel fut en moins de
« rien mis rez pied rez terre. » (Rubys, p. 409.)

Le troisième temple, dit le petit Paradis, du nom de la maison qu'il remplaça, était le long de la rue Paradis, dans le vaste tènement compris entre cette rue et l'ancienne rue Raysin, aujourd'hui Jean de Tournes ; son emplacement, acheté en mai 1564, fut payé 3,500 livres. On va voir qu'il eut, en septembre 1567, le même sort que le temple des Terreaux en mars[1].

Le quatrième temple fut édifié du côté de la Saône, rue de Bourgneuf, sur le quai de Pierre-Scize, et la grange qui l'a remplacé fut achetée en novembre 1564. Cinq des Ministres furent élus à la fin du même mois de novembre pour surveiller les dépenses et l'exécution simultanée des trois temples, sans qu'on sache si notre Perrissin, qui donna le dessin de l'un d'eux, contribua à la construction des deux autres ; mais on voit que son dessin est forcément de l'année 1564.

Le temple des Terreaux était à la fois le plus central et le plus important. A cause de cela, M. Rondot, sans l'affirmer, pense qu'il le faut voir dans les deux croquis de notre artiste, et, lorsque je les lui montrai au moment de leur découverte, c'était aussi mon avis, et l'article de l'*Almanach de Lyon* de 1745 (Lyon, Aimé Delaroche : *Rues, ruelles, places, etc.*, p. 20) n'eût pas été suffisant pour m'en faire changer[2].

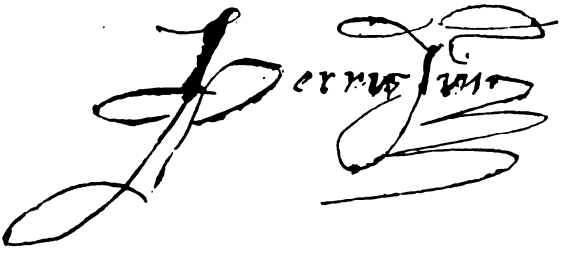
[1] Voir ci-contre, pl. XIV, et p. 436, pl. XV.

[2] Depuis, dans le tirage à part que M. Rondot a fait faire de ses articles sous le titre : *Les protestants à Lyon au dix-septième siècle*, p. 172, il donne au dessin de Perrissin la même attribution que moi, en s'appuyant sur le passage de l'almanach de 1745.

Planche XIV. Page 434.

TEMPLE PROTESTANT DU PETIT-PARADIS A LYON (1564-1567)

COUPE. RÉDUCTION AU QUART DU DESSIN ORIGINAL



Signature inscrite au verso du dessin

« *Rue Paradis,* ainsi nommée, de ce que les huguenots ou « calvinistes y eurent un temple qu'ils appelloient Paradis parce « qu'il étoit environné en dedans de galleries en forme de balcons « saillans, qu'ils disoient ressembler à un Paradis. » Le balcon se retrouve bien dans notre coupe intérieure, mais il se pourrait aussi bien que le temple des Terreaux en eût aussi de son côté. Mais le texte de Rubys permet, sans crainte d'erreur, de voir dans nos dessins le temple de Paradis. Voici les deux passages, qui se trouvent tous deux sous l'année 1567 :

« Cependant les Protestans parce que leur temple de dessus les « Terreaux avoit esté mis par terre, et que on leur fit voir qu'il avoit « esté basty sur le fonds de la ville, achetarent certaines maisons et « jardins, en une rue appellée la rue Paradis, où ils firent bastir un « temple qu'ils nommarent le temple de Paradis, à cause de la rue. « Et fut le bastiment faict en forme ovale, avec des galeries tout à « l'entour, et estoit la chaire du ministre au milieu. La structure en « estoit de fort bonne grâce et sembloit un vray théâtre pour jouer « moralitez ou comédies, mais ils n'en jouirent pas longuement, « comme nous verrons cy après. » (Rubys, p. 410.)

Deux pages plus loin, il nous donne la date de sa destruction tumultuaire postérieure de six mois à celle du temple des Terreaux :

« ...De faict, ils (les protestants) furent bien si outrecuidez que « le lundy matin (30 septembre 1567), quoy qu'ils vissent la ville « toute saisie et les catholiques en armes, ils voulurent s'assembler « en leur temple, mais il leur fut défendu et de faict, s'ils y « fussent allez, ils estoyent tous perdus, car, environ les neuf ou « dix heures du matin, le peuple se rua sur leur temple et n'y « laissa on pierre sur pierre. » (Rubys, p. 412.)

Rubys doit se tromper en un point, lorsqu'il croit la construction postérieure à la destruction du temple des Terreaux; nous avons vu que les trois temples furent construits simultanément en 1564, mais la mention « *et fut le bastiment faict en forme ovale, avec des galeries tout à l'entour, et estoit la chaire du ministre au milieu* », ne permet pas de doute. C'est le dessin même de Perrissin.

Dans les archives municipales nous n'avons naturellement rien trouvé qui se rapportât à ces diverses constructions, faites non pas aux frais de la ville, mais au moyen des cotisations volontaires

des protestants. Nous ferons aussi remarquer que Perrissin, dont le fils s'est marié à Genève, était certainement catholique, puisque nous le verrons, quelques années plus tard, faire baptiser un enfant à Saint-Pierre-le-Vieux. Les *Mémoires de Nevers* ont malicieusement fait remarquer qu'Androuet du Cerceau le fils, qui était protestant, est l'architecte de la fin du seizième siècle qui se trouve avoir le plus construit d'églises catholiques. Nous en avons ici la contre-partie dans un catholique à Lyon travaillant pour les protestants.

Nous ne savons quel âge Perrissin avait alors, mais la première mention que nous ayons rencontrée de travaux faits pour la ville est postérieure de deux ans aux deux dessins du temple de Paradis, puisque ceux-ci ne peuvent être que de 1564. C'est donc la date la plus ancienne où nous constations l'existence artistique de Perrissin. L'importance de ces dessins pour l'histoire topographique de Lyon nous a forcé d'y insister; nous ne vous présenterons qu'une analyse chronologique sommaire des nombreuses mentions relevées dans les documents municipaux.

Les premières, en octobre et novembre 1566, se rapportent à la peinture d'armoiries pour l'entrée de madame la duchesse de Nemours, femme de Jacques de Savoie, duc de Nemours, gouverneur du Lyonnais. C'est un travail peu important et comme de passage et de hasard. On a vu que le travail de dessin et de gravure des *Histoires mémorables des guerres, massacres et troubles* commence en 1569, et il a dû prendre quelques années à l'artiste, que nous ne voyons qu'en 1575 dans le compte de la répartition de la cotisation imposée cette année, où il est taxé à cinq livres.

En août 1576, il peint dans la cour et à l'intérieur de la maison de ville les armoiries de Lyon et celles de Henri III, celles-ci accompagnées des figures de la Paix et de la Justice, faites *à fresc;* mais le prix modeste de cette partie, « tant la forme que les couleurs monte 6 livres 10 sous », montre qu'il ne doit pas s'agir de fresques véritables, dont le procédé a toujours été lent et cher. Cela, par opposition avec les peintures à l'huile, doit vouloir dire à frais, en couleur à l'eau, autrement dit en détrempe, ce qui est le procédé de toutes les peintures sur mur qu'on appelle abusivement des fresques.

En juillet et en août 1580, il est fort occupé à toutes sortes de

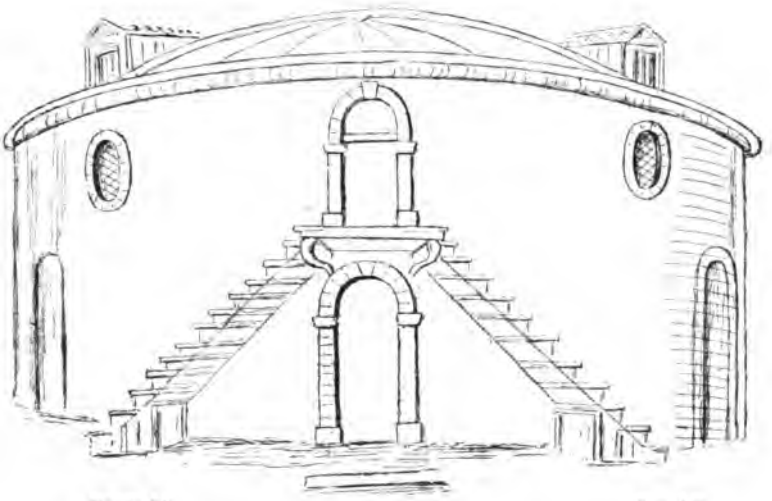


Planche XV. Page 436

TEMPLE PROTESTANT DU PETIT-PARADIS A LYON

ÉLÉVATION. RÉDUCTION AU TIERS DU DESSIN ORIGINAL

Signature inscrite au verso du dessin

travaux de peinture pour la ville, à l'intérieur de l'Hostel commun, à la Porte Saint-George, à la Porte du pont du Rhône, en peintures en huile avec des dorures; en décembre 1581, à la Porte de Vaise; en juillet et août 1583, il décore l'intérieur de la maison de ville pour l'Entrée de Henri III, et en particulier *le bateau* du Roi, dont l'ornementation est curieuse pour montrer la richesse de ces barques de parade; en juin et juillet 1586, nouveaux travaux à la Porte de Vaise. Au moment du payement, le maître n'est pas à Lyon; c'est sa femme Simonde Meschin qui touche pour lui la somme de seize écus d'or soleil, et dit « ne sçavoir signer, de ce requise ».

En octobre 1586, il reçoit soixante écus d'or pour travaux à la Porte de Pierre-Scize, « en rustique grise avec leur enchans, peint à fraisq ».

En décembre 1587, il peint et dore en huile sur satin cramoisi la banderole d'une trompette pour la ville; en novembre 1588, douze armoiries pour servir à l'enterrement de François de Mandelot, gouverneur de Lyon après M. de Nemours, et qui a laissé de tristes souvenirs pour son rôle dans la Saint-Barthélemy lyonnaise.

En mars 1590, il peint trois croix, au boulevard d'Ainay, à la Porte Saint-Just, à la tour du pont du Rhône, et en même temps la cornette, la trompette et les banderoles de la compagnie de cinquante chevau-légers levés par la ville pour le service de la Sainte-Union. Les passions religieuses étaient alors trop ardentes et trop surexcitées à Lyon pour que la ville ait à ce moment continué à employer comme son peintre un protestant.

Ici vient, comme date, un troisième dessin. C'est un plan à vol d'oiseau dessiné à la plume et lavé à l'aquarelle des lieux appelés Champvert et Gorge de Loup, qui, simple plan d'arpenteur, a été fait pour les chanoines de Saint-Just comme plan de directe sur ces quartiers, aujourd'hui compris dans Lyon. Il n'est intéressant que pour la topographie de Lyon, et ne doit figurer ici que pour sa date. Il est de deux auteurs : de Bertin Ramus et de Perrissin.

En 1592, Perrissin est chargé de dorer les trois fleurs de lis de la Porte neuve de Vaise.

En 1595, Henri IV fait son entrée à Lyon. Perrissin et Maignan, maîtres peintres, sont chargés de la direction des peintures à un écu et demi par jour pour chacun d'eux, à quarante sous par jour

pour les peintres, et à vingt-cinq sous par jour pour les compagnons; ils s'engagent en outre à « pourtraire les dessins sur les planches que l'on en fera après tailler pour les imprimer, pour le prix de deux écus pour chacune planche, l'une portant l'autre ». Il a paru en effet sur cette entrée un volume avec des planches; on a remarqué que Maignan et Perrissin ne sont pas chargés de les graver.

En 1595, il travaille aux croix et aux fleurons à mettre sur les sentinelles, c'est-à-dire les échauguettes des courtines des remparts à Ainay, à Pierre-Scize et ailleurs.

La même année, il travaille aux décorations pour l'entrée de Mgr le connétable, c'est-à-dire Henri Ier, d'abord comte de Damville, puis duc de Montmorency, fils cadet du connétable Anne et père de Henri II de Montmorency, exécuté à Toulouse en 1632.

En octobre 1596, il travaille au palais des Carmes, aménagé pour les grands jours de Lyon, tenus au nom du Roi pour apurer les restes de la Ligue et des guerres de religion; aux décorations de l'Entrée du cardinal légat Alexandre de Médicis, qui fut en 1605, pendant à peine un mois, pape sous le nom de Léon XI, et aussi aux décorations de l'Entrée de M. de La Guiche, gouverneur de Lyon.

En 1598, il travaille aux décorations des cérémonies pour la Paix de Vervins, et la même année, en juin, par le commandement du prévôt des marchands de Lyon, à celles de l'Entrée de Mme de La Guiche, femme du gouverneur de Lyon. C'est celle sur laquelle il y a un volume du temps, réimprimé par M. Allut, qui a connu et donné le texte des comptes que nous reproduisons à notre tour[1].

Les deux dernières mentions de nos comptes sont de 1608 et se rapportent à deux Entrées, celle de Henri IV et de Marie de Médicis, et celle du marquis d'Alincourt.

A ces pièces il faut ajouter l'acte de baptême, le 26 juillet 1577, d'Anne, fille de Jehan Perrissin et de Simonde Meschin, demeurant en la paroisse Saint-Nizier, d'après les registres de Saint-Pierre-le-Vieux, et de trois autres enfants, Guyot, baptisé à Saint-Nizier, le 24 décembre 1584; Catherine, baptisée à Saint-Nizier, le 16 avril

[1] *L'accueil de Madame de La Guiche à Lyon, le lundy vingt-septième d'avril MDXCVIII.* Lyon, 1861.

1587; Pierre, baptisé à Saint-Nizier, le 7 août 1588; enfin, un article de compte du 7 février 1623 relatif à Jean Percin, maître peintre, pour ses travaux pour l'Entrée de Louis XIII. Ce n'est pas notre artiste. Il était mort, nous ne savons pas si ce fut à Lyon, avant 1611, puisque dans le mariage de Jacques Perrissin, en 1611, il est qualifié « fils de feu Jean Périssin ». Le Jean Perrissin de 1623 est-il un autre de ses fils ou un neveu? Il doit être en tout cas de sa famille.

Ces mentions, auxquelles nous en joignons quelques autres de 1572 à 1624, où nous avons relevé le nom d'autres Perrissin, ne sont pas toutes également importantes; mais leur classement par ordre chronologique établit une biographie pour Jehan Perrissin, sur lequel, en dehors de son nom sur l'*Histoire mémorable des troubles,* on ne savait, il y a quelques années, absolument rien. Nous sommes heureux d'y avoir ajouté quelque chose.

Georges GUIGUE,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Lyon.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Armoiries pour l'entrée de la duchesse de Nemours, femme de Jacques de Savoie, duc de Nemours, gouverneur du Lyonnais.

12 octobre 1566.

I. Je, sousiné, *Jan Perrissin,* Payntre, demuran à Lion, comfesse avoir reçeu de Monsieur Maistre Fransoy Colaud, Reseveur de la Ville et Communaulté de Lion, la somme de dix livres tornoii pour quatre armoirie, fette par le commandemant de Mésieur de la Ville de Lion, de laquelle somme de dix livre me contante; an foy de quoy ay siné la présente, se jour d'uy doziemme octobre 1566.

JAN PERRISSIN.

(CC, 1142, n° 17.)

28 novembre 1566.

II. Les Conseillers Eschevyns de la Ville et Communaulté de Lyon à Me Françoys Colaud, Receveur des deniers communs, dons et octroiz de lad. Ville, salut. Nous vous mandons que, des deniers de vostre recepte, vous payez, baillez et délivrez à *Jehan Perrussyn,* Peinctre, la somme de dix livres tournois à luy taxée et ordonnée payer pour quatre grandes armoyries par luy faictes, qui ont servy à l'Entrée de Madame de Nemours à son joyeulx advènement en lad. Ville, laquelle somme de x l. t. vous

sera allouée en vos comptes et rabaiue de vostre recepte, partout où il appartiendra, par rapportant ces présentes et quittance souffizante. Donné en l'Hostel commun et Consulat de lad. Ville, où estions, nous Françoys Salla, Seigneur de Mont-Justin; Guillaume Regnault; Glaude Guerrier; Françoys Cousyn; Anthoine Regnault; Thomas Faure; Pierre Frère; Mercurin de Rovillas, Conseilliers Eschevyns dessusd., le jeudy vingt huictiesme jour de novembre mil cinq cens soixante-six.

REGNAULT. — BARSURSACHE. — Thomas FAURE.

(CC, 1142, n° 16.)

Taxe de Jehan Perrissin.

1575.

III. Au rôle de la répartition de 70,360 livres tournois pour la cotisation imposée à Lyon, Jean Perrissin, Peintre, dans le Pennonage du fameux imprimeur Guillaume Roville, est taxé à cinq livres.

Jean Perrassin, Peinctre, cinq livres, cy v. l.

(CC, 276, f° 49.)

Partie pour Messeigneur et Consult de la Ville et Sité de Lion.

9 août 1576.

IV. Premièrement, j'ai faict an la Maison de la Ville : dan la court, unne grande armoirie de la Ville en conpartiment, acompagné d'unne Pais, d'un coté, et de l'autre une Justice, le tout faict à fresc; que la fason, que les couleurs monte. . . . . 6 liv. 10 s.

Plus unne autre armoirie de la Ville en laditte cour, faicte à fresc. 2 liv.

Plus ay faict, au dessu de la Porte de l'Auditoire de la Pollice, une armoirie du Roi d'un costé et de l'autre cousté une armoirie de la Ville, et, au dessu de la porte, um écriteau, mis an table d'atemte; le tout 3 liv.

Plus unne grande armoirie de la Ville faite en la grand salle de Maissigneur les Eschevin de la Ville; ensanble unne petite, qui et en las chambre desus la court; qui monte. . . . . 1 liv. 15 s.

Je certiffie las.....

CASTEL.

Les parties sus escriptes ont esté calculées et arrestées à la somme de unze livres tournois. Faict au Bureau du Consulat de lad. Ville par nous soubzsignez, à ce commis et depputez, ce jeudy IXe jour d'aoust mil cinq cens soixante sèze.

GROLIER. — D'AVEYNE.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1249, n° 5.)

21 août 1576.

V. 21 août 1576. — Mandement à *Jehan* (.....), Peintre, de la somme de unze livres t., pour les ouvraiges de painctures qu'il a faictz en l'Hostel commun de la Ville, contenus aux partyes veues, vérifiées et arrestées par deux desd. Srs Eschevins que seront attachés à l'expédition du présent mandement.

En marge : « Expédié. »

(BB, 94, fo CXXIII vo.)

21 et 25 août 1576.

VI. Les Consulz et Eschevins de la Ville de Lyon à Me Guyot de Masso, Recepveur des deniers communs, dons et octroiz de ladicte Ville. Nous vous mandons que, des deniers de vostre recepte, vous payez et delivrez à *Jehan Perisin,* Painctre, la somme de unze livres t. pour les ouvraiges de paincture qu'il a faictz en l'Hostel commun de la Ville, contenuz aux partyes cy attachées, veues, verifiées, arrestées et signées par deux d'entre nous. Rapportant lesquelles partyes, avec le présent mandement et quictance dud. *Perisin,* lad. somme de unze livres t. sera allouée en voz comptes et rabatue de vostre recepte.

Donné en l'Hostel commun et Consulat de lad. Ville par nous, Anthoine Scarron; Jacques d'Aveyne, Esleu en l'Eslection de Lyonn.; Justinian Panse; Françoys Bonvoysin; Philippes Galand; Jehan-Baptiste Dufour, Secrétaire de l'Archevesché de Lyon; Franç. de Ruzinen, et Henry Austreyn, Consulz Eschevins dessusd. Le mardy vingt ungniesme jour d'aoust mil cinq cens soixante seize.

RAVOT.

Je, *Jehan Perisin,* Me Painctre à Lyon, confesse avoir reçeu comptant de Me M. Guyot de Masso, Recepveur des deniers communs, dons et octroys de la Ville et Communaulté de Lyon, la somme de unze livres t., portez au mandement cy dessus transcript, et pour les causes contenues en icelluy. Et laquelle somme de XI l. t. je me contente et en quicte led. S. de Masso, Recepveur susd. et tous autres. En signe de quoy, j'ay signé la présente à Lyon, ce vingt cinquiesme jour du moys d'aoust mil cinq cens soixante seize.

J. PERRISSIN.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1249, pièce no 4.)

21 août 1576.

A *Jehan Perrissin,* Painctre, par mandement du XXIe aoust MVcLXXVI et quictance rendue, la somme de unze livres t. pour les ouvraiges de

paincture qu'il a faictz en l'Hostel commun de lad. Ville, comme appert par parties cy rendues avec lesd. mand. et quittance. Cy. . . . XI l. t.

(Compte de Guyot de Masso, Receveur des deniers communs de la ville de Lyon. — Archives de la ville de Lyon, CC, 1242, f° 39 v°.)

28 juillet 1580.

VII. Les Consulz Eschevins de la Ville de Lion à Me Guyot de Masso, Recepveur des deniers communs, dons et octroiz de lad. Ville. Nous vous mandons que, des deniers de vostre recepte, vous paiez, baillez et delivrez contant à Me *Jehan Perrissin,* Peintre, la somme de quarante escuz d'or sol., pour avoir peint le dedans de la Maison de la Ville en divers membres d'icelle et faict deux armoyries du Roy et de la Ville à la porte de Sainct-George, et, rapportant le présent mandement avec quittance dud. *Perrissin,* lad. somme de XL escuz sol. vous sera passée et allouée en la despence de voz comptes.

Faict au Consulat tenu en l'Hostel commun de lad. Ville où estions, nous Claude du Rubys, Conseiller du Roy ès Séneschaulcée et Siège présidial dud. Lyon; Jehan de Masso, Greffier pour le Roy au Bureau des finances estably aud. Lyon; François Plattet, Seigneur de Vaulx; Claude Coullaud; Claude Scarron; Henry Austrain; Pierre de Musino, Seigneur d'Aiguebelle; Claude Vize et Loys Ponard, Consulz Eschevins, le jeudy vingt huictiesme de Juillet mil cinq cens quatre vingtz et trois après midi.

Claude VIZE. — C. SCARRON. — DUTRONCY.

(*Au dos :*) Je, soubz^ed, confesse avoir reçeu comptant de Me Guyot de Masso, Recepveur des deniers communs, dons et octroiz de la Ville et Communaulté de Lyon, la somme de quarante escuz sol. pour les causes contenues au [mandement dessus?] escript, de laquelle somme de XL escuz sol. suys content et en quicte led. Sr de Masso et tous autres. Faict à Lyon ce premier aoust mil V^c^IIII^xx^III.

J. PERRISSIN.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1314, n° 18.)

VIII. *Partie pour* JAN (sic) PERRISSIN *de ce que j'ay fait pour la Porte du Pon du Rosne.*

5 août 1580.

Item, pour avoir pain en vuyle les armes du Roy et de la Ville au guiroitte de la Porte du Rosne, avec leur fleur de lis dorée d'or fin, avec leur fluron doré de maime; le tout. . . . . 40 liv.

Plus, pour avoir doré tout le coronnement, qui traverse depuis unne tour jusque à l'autre, semé de flur de lis et de fluron d'un côté et d'autre,

ensauble les petis fluron qui sont seur les vite, avec leur flur de lis; le tout. . . . . 15 liv.

Plus pour avoir pain de gris la courniche qui anvironne toutte les tours. . . . . 1 liv.

— Je soubzsigné, Voïer de lad. Ville, certiffie la susdicte besoigne; à Lion, ce cinquiesme aoust 1580 : CASTEL.

Les présentes parties ont estées veues et arrestées par nous, soubzsignés, à la somme de dix huict escuz d'or au soleil. Faict ce 8 d'aoust 1580.

P. SCARRON.

(CC, 1285, p. 44.)

11 août 1580.

IX. Les Consulz Eschevins de la ville de Lyon à M. Guyot de Masso, Receveur des deniers communs, dons et octrois de lad. Ville. Nous vous mandons que, des deniers de vostre recepte, vous payez, bailliez et délivriez à *Jehan Percin,* Peinctre, la somme de dix huict escuz d'or sol., pour avoir painct en huylle les armoiries du Roy et de la Ville à la girouette de la Porte du Rhosne, et faict aultres peinctures et doreures sus led. portail contenues es partyes cy attachées, veues, vériffiées, calculées et arrestées au Consulat par l'ung d'entre nous, à ce commis, le VIIIe jour du présent moys, rapportant lesquelles avec le présent mandement et quictance, ladicte somme de dix huict escuz d'or sol. vous sera entrée et allouée en la despence de vos comptes.

Faict en l'Hostel commun de lad. Ville par nous, Françoys de Villardz, Docteur en droictz, Conseillier du roy et Lieutenant particullier, civil et criminel, ès Séneschaulcée et Siège présidial dud. Lyon; Claude Valleton, s^r de Graveins; Humbert Grollier, Seigneur du Soleil; Anthoine de la Porte, s^r de Bertha; Françoys Loubat; Guillaume Faure; Pierre Scarron; Nicolas Dorlin; Jehan Pelletier et Jehan de la Voypiere, Consulz Eschevins de lad. Ville, le jeudy unziesme jour du moys d'aoust, l'an mil cinq cens quatre vingtz.

DUTRONCY.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1285, pièce 42.)

11 août 1580.

X. Jeudi 11 août 1580. — Mandement à *Jehan Percin,* Peinctre, de la somme de dix huict escuz d'or sol., pour avoir painct à huyle les armoiries du Roy et de la Ville à la girouette de la Porte du Rhosne, et faict aultres peinctures et doreures sus led. portail, contenues en ses partyes, veues, vériffiées, calculées et arrestées au Consulat [1] par l'ung de nous, à

[1] « Led. portal, contenues en ses parties vériffiées au Consulat, rapportez cy. » (Variante de BB, 105, f° 159 v°.)

ce commis, le VIIIe jour du présent moys, rapportant lesquelles avec le présent mandement.

(Archives de la ville de Lyon. Registres consulaires, BB, 104, f° 127 v°.)

11 août 1580.

XI. A *Jehan Percin,* Me Painctre à Lion, par mandement du XIe jour d'aoûs MV^cIIII^xx, quittance et partie, le tout cy rendu, la somme de dix huict escuz d'or sol., pour avoir painct en huille les armoiries du Roy et de la Ville à la girouette de la Porte du pont du Rhosne, et faict autres painctures sur le portail, comme appert par led. mandement et parties; cy. . . . . XVIII escuz.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1281, f° 60, et CC, 1283, f° 58 v°.)

13 août 1580.

XII. Je, soubsigné, confesse avoir heu et reçeu de Monsieur Me Guyot de Masso, Recepveur des deniers communs, dons et octroiz de la Ville et Communaulté de Lyon, la somme de dix huict escuz sol. pour les causes contenues aux partyes cy attachées, de laquelle somme de XVIII escuz sol. suys content, et en quicte ledit s. de Masso et tous autres. Faict à Lyon ce treiziesme jour d'aoust mil cinq cens quatre vingtz.

J. PERRISSIN.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1285, p. 43.)

Travaux à la porte de Vaise.

3 décembre 1581.

XIII. A *Jehan Perrissin,* Peintre de la Ville de Lion, la somme de LXV escuz, suivant aultre mandement du Consulat de ladicte Ville, signé des Consulz Eschevins d'icelle et de Dutroncy, en date du IIIe Décembre mil V^cIIII^xXI, à laquelle se monte la besoigne de son art qu'il a faicte à la Porte de Veise, mentionnée au priffaict qui luy auroit esté donné par lesd. Eschevins, passée par de[vant] Sonthonas, Notaire royal à Lion, le XVIme Octobre audict an, cy rendu, au bas duquel est la certiffication du Voïer de ladicte ville, signé de sa main, le premier jour de Décembre audict an, contenant ladicte besongne avoyr esté bien et deuement faicte par ledict *Perressin* et suivant et à la forme dudict prisfaict, en vertu de laquelle et dudict mandement ladicte somme de LXV escuz a esté paiée comptant par cedict comptable audict *Perressin,* comme appert par sa quictance signée de sa main, passée par devant ledict Sonthonas, Notaire royal, le IIIIe Décembre audict an mil V^cIIII^xXI, estant en fin dudict mandement et prisfaict. Pour ce. . . . . LXV escuz.

(CC, 1412, f° 258.)

XIV. *Entrée de Henri III* (le 27 août 1583).

28 juillet 1583.

Du jeudy, XXVIIIe jour de juillet mil cinq cens quatre vingtz et troys après midy, en l'Hostel commun de la Ville de Lyon.

Mandement à Me *Jehan Perissin,* Peintre, de la somme de quarante escuz d'or sol. pour avoir peinct le dedans de la Maison de la Ville en divers menbres (?) d'icelle, et faict deux armoiries du Roy et de la Ville à la Porte de Sainct-George.

(Archives de la ville de Lyon, BB, 110, f° 119.)

XV. *Parties de ce que* JOEHAN PERRISSIN *a faict et fourny pour le batteau du Roy, en ce mois d'Oust* 1583.

Août 1583.

Premièrement, pour avoir painct le batteau du Roy en colleurs d'orange, tant par dedens que par dehors, et verni toz les parement des courniche, balustres, dix escuz. . . . . X esc.[1]

Plus, pour avoir semé le ciel, et les deux faces, ou le sattin séleste du dedans dud. batteau, de fleur de lie (*sic*) d'or fin; emsenble semé de chiffres de trois coulleurs avec les frinbes des pentes en escalle, quinze escuz; pour ce. . . . . XV esc.

Plus, pour avoir painct huict rames en colleur d'orange par deux fois, quatre escuz; pour ce. . . . IIII esc.

Plus, pour avoir pain et doré trois armoiries du Roy avecque les deux Ordre[2] et deux avec France et Pollogne refaictte, six escuz; pour ce.. . . . . VI esc.

Plus, pour [avoir] painct unne grande armoirie du Roy, France et Poullogne, avec les deux Ordre doré d'or fin, environné d'ung festom et garny d'or cllicant (lisez *clinquant*), par le commandement de Monsr le Gouverneur, mise à la porte du lougis du Roy, trois escuz un tier; pour ce. . . . . III esc. I tier.

Plus, pour avoir doré et argenté quatre roses de bois relevé, ung escuz ung tier. . . . . I esc. I tier.

[1] L'indication escus est figurée dans l'original par un triangle, la pointe en bas, surmonté d'une étoile formée de six raies.

[2] Celui de Saint-Michel et celui du Saint-Esprit, créé en 1578.

Plus, pour avoir repainct à la Maison de la Vi le, à la Salle des pas perdu, le lion humilliez avec le Roy quil le reçoy; deux escuz ung tier. . . . . II esc. I tier.

Plus, pour avoir coulori en bois noir le bâtiment d'une chère, et grisé les allée d'en bas et des liteau en la Salle du Comsulat, quarante solz. . . . . II tier esc.

Somme : XXXXII esc. II tier.

— Arrestez les présentes parties à la somme de trente escuz sol., ce VIe septembre 1583.

Cl. Musino. — J. de Masso.

— J'ai reçeu la somme de trente escuz sol., cy dessus mentionnée, de Mr de Masso, Recepveur de la Ville, dont suys content. Faict à Lyon, ce VIIe septembre MV^cIIII^xxIII.

Jan Perrissin.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1314, n° 19.)

XVI. *Parties de ce que* Jahan Perrissin *a faict et fourni pour le bateau du Roy en ce mois d'Oust* 1584.

Août 1584.

Premièrement, pour avoir paint le batteau du Roy en couleur verde, tant par déor que pour dedens, avec six rame, ensemble tout les parement des coulonne et balustre, arpie, paincte en beau ver fin à vuille (lisez *à huile*), qinze esqus; pour ce. . . . . XV esqus.

Plus, pour [avoir] paint et doré au siel du bateau la devize du Roy, et se [com]me tout le dedens du bateau, de font en sime, des fleur de lis et des ache (lisez *des H*) couronnée, d'or fin, vint esqus; pour ce. . . . . XX esqus.

Plus, pour avoir faict trois armoirie du Roy, France et Poulongne, avec ses deu Ordres doré d'or fin, les deux mise au deux antrée du bateau par déor et l'autre au dessus de la chière en dedens, sèt esqus; pour ce. . . . . VII esqus.

Plus, pour avoir reguerni de feston et d'or cliquan, et redoré les fleur de lix de l'armoirie mize à la porte du lougis du Roy; pour ce. . . . . I esqu.

Plus, pour le vin des compagnons. . . . . .

— Le soubz^ne, Voier de lad. Ville, certiffie la susd. besoigne. A Lion, se 14 aoust 1586 : Castel.

(*Au verso.*) Plus, pour avoir ajouté à agrandi (lisez *agrandir*) le bateau sur le sattin doré, et argenté des chifre d'un costé et d'autre, avec les campagne hon fein, ce. . . . . v esqus.

Plus, pour avoir pain toutte les coulonne et balslustre arpie du beau ver à vuyle é repain tout le dessout du bateau en orange, sèt esqus. . . . . vii esqus.

Monte le tout, tant devant que dernier. . . . . lv esqus.

(*Au fol.* 2 *v°.*) Partiez pour la painture faictte au bauteau du Roy.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1325, n° 35.)

XVII. *Parties faictes et fournies par* Jehan Perssin, *Me Peintre à Lion, pour Mesrs les Consulz Eschevins de lad. Ville, au mois de may* 1586.

15 juin 1586. — 5 juillet 1586.

Premièrement, pour avoir dorés et peinctz les trois grandz penonsseaulx de fer avec six armoiries qu'il y a faicts du Roy et de la Ville, avec trois estendars, et dorés les rolleaulx et fluron, ensemble une pomme qu'est au penonsseau du milhieu, le tout d'or fort de fornisseur de grand David? faict avec Mess. du Fenol et Gella, Consulz Eschevins, et le Voïer de lad. Ville à quatorze escus sol. xiiii esc.

Plus, à la susd. Porte de Vèze, aud. covert aulx deux vistes j'ai faictes les armoiries de lad. Ville peintes à huille sur le fer blanc au covert de lad. Porte oùt sont lesd. penonsseaux, et avoir doré une croix et une autre pomme, qui sont au dessus de la tournelle qui sert de sentinelle, le tout à la susd. Porte de Vèze; pour le tout deux escus. . . . . ii esc.

Plus, à Me Nicollas Fonteyne, pour la susd. bolle de latton, qu'est au desoubz la croix de lad. tournelle, cinquante sous. . . . . l s.

xvi esc. l s.

Je soubzigné, Voïer de lad. ville, certiffie la susd. besoigne et somme. A Lion, se xve jour de Juing 1586.

Castel.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1344, n° 2.)

XVIII. Monsieur Gella, il vous plèra paier à Me *Jehan Perrissin* la somme de seyze escus cinquante soubz, pour la dorure et peincture qu'il

a faicte aux penonsseaulz et covert de la Porte de Pierre-size, comme apert par les parties cy attachées, laquelle somme vous sera aloée par Messrs les Consulz Eschevins sur les deniers destynés pour les réparations. Faict à Lion, se 15 de Juing 1586.

Vostre bon amys et serviteur
DE FENOYL.

XIX. Fut présente Symonde Meschin, femme du devant nommé Me *Jehan Perrissin,* et en l'absence d'icelluy, laquelle a confessé avoir reçeu comptant et réallement en présences du devant nommé, s. Gella absentz, la somme de sèze escus d'or sol. cinquante solz t. pour les causes mentionnées au mandement sus escript, dont elle s'en contente quitte, avec pactes. Faict aud. Lion après midi, le cinquiesme jour de Juillet mil cinq cens quatre vingts six, présens à ce Jehan Samarg, Fran. Billy, Clercz aud. Lyon, tesmoings. Lad. (constituante) a dit ne sçavoir signer, de ce enquise.

SAMARG, présent. Et moy, Notaire royal. BILLY, présent.
ANYME.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1344, n° 1.)

20 octobre 1586.

XX. Je, *Jan Perrissin,* Paintre à Lion, promet à Messieur les Consul et Echevin de la Ville de Lion, Maisieur du Fenous et Gela, deux d'iceux, présent et député pour la réparasion de la Pourte de Pierre-Scyze, avec lesquel j'ay comveneus et acordé paindre et acomodé la dictte Porte, à savoir de dorer, d'or for et fin, les armoirie du Roy et de la Ville, lesquelle ill'on faict pouser sur ladictte Porte, et ausi promet de paindre deus grans lions, qui tiendron lesditte armoirie, et toutte la face despuis la sime du couver jusques en bas à la terre et faict en pierre grise, et ausi la petitte santinelle qui èt le qu de lampe, avec le couté regardant sur la Saune, et ausi le cousté de la Ville qui fine les trois fasse, le tout en rustique grise avec leur enchans [1], paint à fraisq, et le mieux qu'il me sera pousible; et ausi de paindre le desoul de l'arcade de la Porte en compartiment de blan et noir, à la charge qu'il me feront faire les eschafaux et platrir le tout pour faire laditte besongne, pour le pris et somme de

[1] J'ai entendu à Lyon les maçons désigner l'angle d'un mur, d'une maison, par le mot *enchan;* c'est exactement l'italien *in canto,* qui signifie partie, coin d'une chambre ou d'une rue.

soixante esqus d'or sol., seur lesquel j'ai reçeuz par les main de Monsieur Jela la somme de trante esqus d'or sol, à bon conte de ladictte besongne, et le seurplus il me promette paier quinze esqus à la moitier de la besongne faicte, et le reste à fin de l'euvre achevée, et promet de forni l'or et les couleurs qu'il faudra pour laditte besongne et le tout pain à la forme du portrait que j'ay faict, lequel èt demurer entre les main de Monsieur le Vouïeur de laditte Ville, et de commansé laditte besongne lorque seray requis de Maissieur, sans la discontinuer jusque elle soit achevée. Faict à Lion, ce vintième d'octoubre 1586.

J. Perrissin.

De Fenoyl. — Guillaume Gella.

Je soubsigné comfesse avoir reçeux de Monseigneur de Guiot de Masso, et par les main de monsieur Gela, la somme de trente esqus d'or sol., pour plain et antier paiement de la somme susditte du pris faict de soixante esqus d'or sol., dom je m'an contente et l'an quitte. Faict à Lion, ce onzieme de may 1587.

J. Perrissin.

(*Au dos.*) Prisfaict, pour la Porte de Pierre-Sisse, avec Me *Jehan Persin,* du xxe d'Octubre 1586, et quittanse de 60 escus d'or sol.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1355, no 1.)

22 décembre 1587.

XXI. Je soubzsigné, *Jehan Perressin,* Me Painctre à Lyon, confesse avoir heu et reçeu comptant de Me Guyot de Masso, Receveur des deniers communs, dons et octroiz de lad. Ville, la somme de deux escuz, trente solz t., pour avoir painct et doré une banderolle de trompette, à double escusson, sur taffetas cramiasi, les armoyries de la Ville filletté d'or tout autour, et envyronné de leur chappeau de lourier, le tout painct et doré en huille, et de laquelle somme de II escuz XXX s. suis content et en quite ledit S. de Masso et tous autres. Faict à Lyon, ce XXIIe Décembre MVcIIIIxxVII.

J. Perrissin.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1366, no 24.)

30 novembre 1588.

XXII. *Partyes de douze armoyries faictes par Me* Jehan Perressin, Painctre à Lyon, pour Mess. les Consulz Eschevins de la ville de Lyon, pour servir à l'enterrement de Monseigneur de Mandellot le dernier novembre MVcIIIIxxVIII.

Premièrement : Pour douze grand cartons fort et espèz, à VI s. pièce.	I esc. XII s.
Pour les faire rouge à la tranche en librèrie. . . .	VIII s.
Pour demye main de papier à mettre entre deux. .	I s. VI d.
Pour deux chevellière pour attacher aux torches. .	II s. VI d.
Pour la fasson et paincture desd. douze armoyrie, à XXX s. pièce.	VI esc.
Somme :	VII esc. XXIIII s.

— Les partyes sus escriptes ont esté veue, vériffiée, calcullée et arrestée à lad. somme de (rature) sys escus, vingt quatre solz t. Faict au Bureau du Consulat par nous, Consulz Eschevins de lad. Ville soubsigné, ce premier décembre MV^c^IIII^xx^VIII.

Je dye sys escus sol : Michel DE PURE, Consul; DE SERRACIN, Consul.

— Les Consulz Eschevins de la Ville de Lyon à Me Guyot de Masso, Receveur des deniers communs, dons et octrois de lad. Ville, nous vous mandons que, des deniers de vostre recepte, vouz paiez et baillez contant à Me *Jehan Perressin,* Peinctre, la somme de six escuz et vingt quatre solz t., à laquelle ont esté taxées et arrestées les parties dud. *Perressin* pour douze grandz escussons des armoiries de lad. Ville qui ont esté faictz pour servir aux obsèques de feu Monseigneur de Mandelot, ainsi qu'il appert par les parties arrestées par deux d'entre nous, cy dessus transcriptes, rapportant lesquelles, avec le présent mandement et quittance, lad. somme de six escuz et vingt-quatre solz t. vous sera entrée et allouée en la despence de voz comptes.

Faict en l'Hostel commung de lad. Ville par nous, François de Guerrier, Chevalier de l'Ordre du roy, Seigneur de Combellandes et baron de Jous; Jacques d'Aveyne, Conseiller dud. S. et Trésorier général de France au Bureau des finances de Lyon; François Benoist, Seigneur de La Chassaigne; Jehan Pelletier; Claude Poculot; Claude Vize; Richard de Serracin, Conseiller du roy et Visiteur général de ses gabelles à sel aud. Lyon; Amable Thierry; Michel de Pure et Janetto Delecqui, Consulz Eschevins susd., le jeudy premier jour de décembre, l'an mil cinq cens quatre vingtz huict.

DUTRONCY.

Claude VIZE.

XXIII. En la présence du Notaire tabellion royal à Lyon, soubzigné et des tesmoins cy après nommez, honnorable homme *Jehan Perrissin* devant nommé, confesse avoir eu et reçeu comptant de maistre Guyot de Masso devant nommé, par les mains de son commis, la somme de si

escuz d'or sol. vingt quattre solz t., et ce pour payement de semblable somme contenue en l'ordonnance devant et l'aultre part escripte, de laquelle somme de six escuz d'or sol. vingt quattre solz t. led. *Perrissin* s'est tenu pour content et bien payé et a quitté et quitte led. s^r de Masso, Recepveur susd., sond. commis et tous aultres. Faict aud. Lyon, le dixième jour du moys de décembre, l'an mil cinq cens quattre vingtz et huit. Présens Jehan Barault, clerc, et Pierre Clérier, affaneur aud. Lyon, tesmoins requis. Ledict Clérier ne scait signer, de ce requis; led. Perrissin n'a peu signé pour la débilité de sa personne; led. Barault, tesmoin, a signé ces présentes,

et moy, Notaire Tabellion royal,

BARAULT. — BARAULT.

Au dos : « Mandement pour Jehan Perressin. »

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1379, n° 8.)

29 juillet 1589.

XXIV. 1589. 20 juillet. — Mandement a Me *Jehan Perressin*, Peintre, de la somme de 14 escus sol, de laquelle les partyes de certains ouvrages de son estat de peinture qu'il a faictz pour la dicte Ville, ont été ce jourd'hui arrêtés, au pied desquelles, etc.

(BB, 124, f° 224 r°.)

29 mars 1590.

XXV. 1590 (Jeudi 29 mars). — Mandement à Maitre *Jehan Peressin*, peinctre, de la somme de dix-neuf escus sol., qui luy a esté ordonné pour la peinture et dorure de troys croix, mises : une au dessus du Bolevard d'Esnay, une aultre, avec ses fleurons dorez, à la Porte de Saint-Just, et une aultre pareille à la tour du Pont du Rosne; — plus, pour avoir peinct à l'huile et doré de fin or la cornette, la trompette et les banderolles de la compagnie de cinquante Chevaulx-légiers levés par lad. Ville pour le service de la Sainte-Union, ainsi que du tout appert par les parties qu'il en a baillées, arresté à la dicte somme.

(BB, 125, f° 49.)

29 mars-7 avril 1590.

XXVI. A *Jehan Peressin*, Paintre, la somme de dix neuf escuz, suivant autre mandement du Consulat, du vingt neufviesme jour de mars MV^cIIII^xx dix. Signé : *Dutroncy*, à luy ordonnée pour la painture et dorure de trois croix, mises, l'une au dessus du Boulevard d'Esnay, une autre, avec ses leurons dorez, à la Porte St-Just, et une autre pareille à la tour du Pont

du Rosne; plus, pour avoir peinct à huille et doré de fin or la cornette, la trompette et les banderolles de la Compagnie de cinquante Chevaux-légers levez par ladicte Ville pour le service d'icelle, ainsi que de tout appert par les parties que led. *Perrissin* en auroit baillées ausdictz Consulz Eschevins, veues et arrestées par l'un d'iceux à ladicte première somme de XIX escuz, le vingt neufiesme mars audict an, de laquelle somme paiement luy a esté faict comme apert par sa quittance du septiesme avril aud. an cy rendue avec lesdictes parties et mandement; cy. . . . . XIX escuz.

(Archives de la ville de Lyon, CC, 1401, f° VIIIXX XVII.)

22 septembre 1591.

XXVII. Sur un plan à vol d'oiseau, dessiné à la plume et lavé d'aquarelle, qui a été dressé par Bertin Ramus et Jean Perrissin, on lit :

Dans l'angle supérieur droit :

Nous, soubsignez, certiffions avoir esté au lieu appellé Champvert, et avons dépaint ceste figure au mieulx qu'il nous a esté possible, ainsi qu'elle nous a esté montrée par les partyes, et en foy de ce avons signé la présente, ce jourdhuy ving deuxiesme septembre 1591.

Bertin RAMUS. — J. PERRISSIN.

Et dans l'angle inférieur gauche :

Je, sousigné, sertifie avoir escrit les nons des maisons, terre, vigne et chemins, comme il m'on esté décléré sus ledict lieux par les proche voisins.

J. PERRISSIN.

(Dimensions : H. 0m,43; L. 1m,35.)

(Original, Archives du Rhône, fonds de Saint-Just, grande obéana, liasse 13, n° 12.)

1591.

XXVIII. A M' *Jehan Persin,* Painctre audict Lyon, la somme de soixante cinq escus sol. pour certaine besongne de son art qu'il a faict à la Porte de Veyse, suyvant le priffaict à luy sur ce donné, mandement du IIIe décembre audict an, et quictance du IIIIe dudict; cy. . . . . LXV escuz.

(CC, 1413, f° 116, 141.)

15 septembre 1592.

XXIX. A *Jehan Perressin,* Peintre, la somme de trente ung escu, suivant autre mandement, signé *Dutroncy,* du quinziesme jour de septembre MVcIIIIXX douze, pour semblable somme à laquelle auroient es

vérifiées et arrestées, par deux Consulz eschevins de lad. ville, lesdictz jour et an, et certifié par Castel, Voyer, le dernier jour d'aoust audict an, la besongne de son estat qu'il a faicte et fournye pour dorer les trois fleurs de lys de la Porte neufve de Veyze et autres choses mentionnées en ses partyes, au bas desquelles est le susdict arrest et mandement, en vertu desquelz ladicte somme luy a esté payée, ainsi par sa quittance du vingt huictiesme de septembre aud. an, estant en fin dudit mandement. Cy. . . . . XXXI escuz.

(CC, 1426, f° 139.)

13 juillet 1595.

XXX. Du 13 juillet 1595. — A esté arresté avec *Jehan Maignan* et *Jehan Perressin,* Mes Peinctres, qu'ilz rendront les œuvres, entreprinses et desseignées pour l'Entrée du Roy, parfaictes et parachevées bien et deuement dans trente jours, moyennant le paiement à eulx promis et accordé, scavoir : ausd. Mes *Maignan* et *Perressin* de ung escu et demy pour chacun jour, quarante solz à chacun des Mes Peinctres qu'ilz employeront et vingt cinq solz à chacun des compaignons; et ont en oultre lesd. *Maignan* et *Perressin* promis de pourtraire lesd. desseings sur les planches, que l'on fera en après tailler pour les faire imprimer, pour le pris de deux escuz pour chacune planche, l'une portant l'aultre.

(BB, 132, f° 68 v°.)

18 juillet 1595.

XXXI. Du 18 juillet 1595. — Mandement ordonné à *Jehan Perressin* et *Jehan Maignan,* Mes Peinctres aud. Lyon, de la somme de douze escus sol. pour quatre vingt dix aulnes de toille, acheptées d'eulx et qu'ont esté employez à faire peincturer pour l'Entrée de Sa Majesté en ceste ville de Lyon, payable des deniers destinez pour les frais de l'Entrée du Roy.

(BB, 132, f° 70 v°.)

18-20 juillet 1595.

XXXII. A Me *Jehan Perrissin* et *Jehan Magnam,* Painctres audict Lyon, la somme de douze escuz sol. pour quatre vingtz dix aulnes thoille, acheptée d'eulx et qu'ont estés employés à fère painctures pour ladicte Entrée du Roy; cy, par mandement du XVIIIe julliet MV^c^IIII^xx^XV et quittance du XXe dudict, XII escuzt.

(CC, 1454, f° 23.)

1596.

XXXIII. ...Plus *Jehan Perressin,* M^e^ peinctre, a peint en huille quatre croix de fer fleuronnée et deux grandes fleurs de lis de fer, lesquelles il a

dorées et aussy les fleurons des croix qui ont esté posée sur les centinelles le long des courtines, tant à Esnay que au chasteau de Pierre Scize et aillieurs et les deux fleurs de lis, l'une à la sentinelle de la barrière Saint-Just et l'autre sur la cloche à la porte du Pont du Rosne, marché faict et paié la somme de. . . . . VII escuz.

(CC, 1482, f° 116 v°.)

Pour avoir achepté le fer plat pour y trasser et y couper une des grande fleur de lis, payé. . . . . XXV s.

(CC, 1482, f° 116 v°.)

Plus Jehan Perressin, m° Peintre, a peint et doré en huille une croix de fer à double fleurons, pour mettre sur le couvert de la sentinelle faicte de massonnerie en descendant au boullevard de la Fontaine, payé. II escus.

(CC, 1482, f° 118 r°.)

1594-1596.

XXXIV. Plus, *Jehan Perressin,* M° Peinctre, a peint, par le commandement de mesdits Sieurs en la Salle de la Maison de ville, le pourtraict et figure du Roy, payé. . . . . 2 escuz.

(CC, 1488, n° 31, f° 1 r°.)

Plus, par le commandement de mesdictz Sieurs les Consulz, j'ay faict faire à *Jehan Perressin,* M° Painctre, pour la venue de Monseigneur le Connestable, six feston d'armoirie peint sur toille, assavoir deux grande armoirie du Roy, les armes de France et Navarre, avec les deux Ordres et chiffres, ensemble quatre aultres armoiries plus moindres, deux de Monseigneur le Connestable et les deux aultres de la Ville, le tout peinct, doré et argenté, guarnye de leur festons de buys et or clinquant, lesquelles armoiries seront mises et posées, troys sur la Porte de Veize, et les troys aultres sur la porte de son logis en rue Sainct-Jehan à son entrée; marché faict, la pièce des grandes armoiries à quatre escuz et les aultres troys escuz pièce; monte lesdictes six armoiries et payé. . . escuz 20—0—0

(CC, 1488, n° 31, f° 1 v°.)

Plus pour faire porter par eau les armoiries despuis le logis du Painctre jusques dans le logis de Monseigneur le Connestable et les troys aultres jusques à la porte de Veize, payé au batellier et pour les faire attacher sur la place par ung charpentier. . . . . escuz 35—0—0

8-20 octobre 1596.

XXXV. A M° *Jehan Perressin,* Paintre, la somme de dix huict escu

sol. pour les paintures par luy faictes au Pallais des Carmes ediffié pour la tenue des Grands Jours en lad. ville de Lyon, comme est contenu par partyculier mandement du VIIIe octobre MV^cIIII^xXVI et quittance du XIXe dud., cy. . . . . XVIII escuz.

(CC, 1486, n° 39, f° 1 v°.)

A *Jehan Perressin,* Me Painctre aud. Lyon, la somme de vingt deux escuz sol. pour les armoyries, roses et autre besoigne par luy faicte de son estat pour l'Entrée de l'illustrissime Cardinal de Médicis en lad. ville, ainsi qu'il est contenu par partyculier mandement du VIIIe octobre MV^cIIII^xXVI et quittance du XXe dud., cy. . . . . XXII escuz.

(CC, 1486, n° 39, f° 3 v°.)

A *Jehan Perressin,* Me Painctre aud. Lyon, la somme de quatorze escuz sol. trente solz t., à quoy se montent les partyes par luy fournyes de son estat par l'Entrée faicte à Monsieur de La Guiche, Gouverneur de lad. Ville, amplement contenu par partye arestée, mandement du VIIIe octobre MV^cIIII^xXVI, et quittance du XIX dud.; cy. . . . . XIIII escuz XXX s. t.

(CC, 1486, n° 39, f° 6 v°.)

XXXVI. *Cérémonies pour la paix de Vervins.*

25 juin 1598.

Ont taxé aux troys m^e peinctres, conducteurs de l'œuvre du feu de joye de la Paix qu'il a pleu à Dieu donner à ce Royaulme, sçavoir *Jehan Maignan, François Stallar* et *Jehan Perressin,* à chascun ung escu trente soulz par jour pour leurs peynes, journées, fournitures et vaccations et à tous les aultres peinctres (blanc).

(BB, 135, f° 90 v°.)

XXXVII. *Partie de se que j'ay faict et pain pour l'Antrée de Madame de La Guiche et par le commandement de Monsègneur le Prévout des Marchant.* [26 juin 1598.]

Premièrement, pour avoir faict et pain unne grande armoiriez du Roy, dorée et argentée. . . . . 3 esc.

Plus, unne autre armoiriez de Monsieur de La Guiche, ensenble seux de Madame, unne autre de Monsieur de Lange, avec unne petite. . . . . 6 esc.

Plus, deux pomme de jaspre, mise au deux bout de la

courniche; ensemble unne main de papier, pain en quatre couleur des livrée. . . . . 30 s.

Plus pour la Porte Pierre-en-Size, unne autre grande armoiriez du Roy, douré et arjentée. . . . . 3 esc.

Plus, trois autres armoiriez, unne de Mons. de La Guiche, unne autre de Madame, unne autre de la Ville, douré et argenté. . . . . 6 esc.

Plus, une devize de Madame de La Guiche, mize au milieu des dicte armoirie. . . . . 2 esc.

Plus, pour la frize au desus de l'arcade, unne inscription avec des chifre d'un cousté et d'autre. . . . . 1 esc. 30 s.

Plus, pour deux vaze mis au deux bout des courniche des gran chifre, [et] couleur mis au deux cousté de l'arcade. 1 esc.

Plus, pour deux main de papier paint en quatre couleur des livré. . . . . 40 s.

Plus, pour la grande arcade faicte au Petis Palais a esté faictte une grande figure en calibre, toutte dorée et argenté, mise au desus du fronte-espic avec son inscription. . . . 4 esc.

Plus, ung tableaux, mis au desoub, hò èt figuré force petis enfens, tenant des pomme et instrument de l'Amour. 4 esc.

Plus, duy devize painte, avec leur piramide. . . . . 4 esc.

Plus deux éssère (?), paincte en calibre, mise au deux coin du fronte-espict. . . . . 30 s.

Plus, pour frize, traversen sus les trois arcade, asurée et escripte en lette (*sic*) d'or, avec plusieurs chifre et devize. 4 esc.

Plus, pour l'armoirie de Madame de La Guiche, avec deux main de papier pain en quatre couleur des livrée. . 2 esc.

Plus pour une prospettive faicte au milieux de la grande arcade, hoù estoit painte unne Flores avec son peti Himénée . . . . . 4 esc.

Plus douze grosse rosse, d'or clinclan, avec trensix (*sic*) pettite. . . . . 2 esc.

Somme toute : 48 esc. 10 s.

— Les susd. parties ont esté vérifiées modérées et arrestées à la somme de trente huict escuz sol. par nous, soubzsignés, au Consulat ce XXVI may 1598

De Villars. G. Charrier.

— Les Prévost des Marchans et Eschevins de la Ville de Lyon à

M. Anthoine Larchier, commis à l'exercice de la recepte des deniers commungs, dons et octroys de lad. Ville, nous vous mandons que, des deniers de vostre charge, vous payés et baillés comptant à *Jehan Perressin,* Me Peinctre aud. Lyon, la somme de trente huict escuz sol., à quoy se monte ce qu'il a faict et fourny de son estat pour le jour de l'Entrée de la nouvelle espouse de Monseigneur de La Guiche, Gouverneur et Lieutenant-général pour le Roy de lad. Ville, pays de Lyonnois, Forestz et Beaujollois, ainsy qu'il appert par les parties, arrestées et modérées à lad. somme cy dessus transcriptes, rapportan lesquelles, avec le présent mandement et quittance, ladicte somme de trente huict escuz vous sera entrée et allouée en la despence de voz comptes par Nosseigneurs des Comptes à Paris, lesquelz nous prions d'ainsy le faire sans difficulté. Faict en l'Hostel commung de ladicte Ville par nous, Baltazard de Villars, Conseiller du Roy, Président et Lieutenant-général en la Séneschaulcée, Siège présidial dud. Lyon, Prévost des Marchans; Françoys de Muzino, Conseiller du Roy et Président en l'Eslection de Lyonnois; François Benoist, Seigneur de La Chassaigne; Jacques Jacquet, Seigneur de La Verrière, et Guillaume Charrier, Eschevins susd., le vingt sixiesme jour de may, l'an mil cinq cens quatre vingtz dix huict.

Contrerollé le IXe Juing mil VcIIIIxx dix huict : J. JAQUET.

Par commandement desd. Sres :
THOMÉ.

— J'ay reçeu dud. Larchier la somme de trente huict escuz sol. pour les causes contenues au mandement, partyes cy devant escript, dont je suis content et l'en quicte. Faict à Lyon, ce XXVI juing MVcIIIIxx dix huict.

J. PERRISSIN, pour quittance de 38 escuz.

XXXVIII. *Entrée de Henry IV et de Marie de Médicis.*

18 novembre 1600.

Suivant laquelle résolution [de travailler chacun à l'Entrée], lesdicts Sieurs Prévost des Marchands et Eschevins s'estans retirés en la maison dudict sieur Prévost, ils auroient mandé le sieur Mathieu, Advocat en ladicte ville, et avec luy les sieurs *Jehan Maignan* et *Jehan Persin,* mes peinctres et architectes, tous lesquels eurent la commodité des ouvrages faicts pour l'Entrée du Roy et s'en acquittèrent très dignement, lesquelz, ayant entendu que le temps estoit brief, ont faict difficulté de vouloir entreprendre aucune besongne, et néantmoingts, ayans esté de ce instamment priés et exhortés, ont promis d'y penser la nuict et de se-

trouver le lendemain aud. lieu pour rapporter ce qu'ilz en auroit ensamblement advisé.

Et, led. jour de lendemain XIXe desd. moys et an, sur les sept heures du matin, lesd. sieurs Mathieu, *Maignan* et *Persin* auroient rapporté quelzques crayons des arcz triomphaulx et autres choses qu'ilz ont pensé pouvoir estre faictes et accomplies à temps. A esté advisé de mettre la main à l'œuvre le plustost qu'il se pourra, et ordonné au s^r de Quibly, Commis-voyer de lad. ville, de faire assembler avec eulx les charpentiers de lad. ville et de leur faire veoir tout ce qui reste en l'Hostel de ville de l'Entrée faicte au Roy en l'année IIII^xx quinze, pour veoir ce de quoy l'on se pourra servir, et pour ce que l'on est adverty que plusieurs choses de lad. Entrée ont esté transportées en divers lieux; il sera demandé permission à justice d'en pouvoir faire recherche et les retirer.

(BB, 137, ff. 137 v°, 138 r°.)

21 novembre 1600.

Sera prié monsieur le Conservateur de conférer avec Monsieur Mathieu, Advocat, à que touts les desseings que l'on prépare pour l'Entrée de la Royne soient faicts avec la dessence requise, l'honeur de lad. Ville et le contentement universel, en tant que leur sera possible.

Que m^es *Jehan Maignan* et *Jehan Perressain* auront toute la conduicte de la besongne, notamment de la peincture.

(BB, 137, f° 140.)

XXXIX. *Entrée de M^r d'Halincourt.*

26 novembre 1608.

Mandement des deniers des octrois à *Jacques Maury* et *Jehan Perressin*, m^es peinctres à Lyon, de la somme de troys cens cinquante deux livres dix neuf soulz t., à quoy se montent les painctures, fournitures des coleurs, journées et aultres choses par eulx employés en la confection d'icelles painctures, le tout pour la bienvenue et entrée de Monseigneur d'Halincourt, Gouverneur, et aussy de Madame sa femme, selon qu'il est plus amplement spécifié par leurs parties arrestées.

(BB, 144, f° 136.)

XL. *Actes de l'état civil au nom de Perrissin.* 1577-1624.

Le XXVIe du susd. moys (juillet 1577) a esté baptizée Anne, fille *Jehan Perressin,* Me Peinctre en ceste ville de Lyon, et de Simonde Meschin, et demourant en la Parroysse St Nisier; toutesfoys lad. baptizée fust née en

ceste paroysse St Romain le jour susd. et jour saincte Anne, environ unze heures du matin. Son parrein a esté Me Nicolas Duran, Me Peintre de ceste ville de Lyon; ses marreines ont esté Dame Emeraulde Perret et Jehanne Vise. Faict ced. jour par moy vicaire P. Choron. — R. III s.

(Registres de Saint-Pierre-le-Vieux, 269, p. 47. — Cf. Rolle, 22.)

Le XXIIIIe jour [de décembre 1584], baptisé Guyost, filz d'einnorable *Jehan Perrissyn,* Me Painctre, et de Dame Symonde Mychyen, sa femme. . . . . Mercyer prés. le Mailliet d'argent; son parrain noble Guyost Henry, bourgeois et cytoyen de Lyon, marraine Claudine Burnier et Marie du Fresne.

(Saint-Nizier, registre 2, f° 175, n° 1914.)

Le XVIe jour [d'avril 1587], j'ay baptizé Catherine, fille de Me *Jehan Perrecin,* Paintre, et de Symonde Mychon, sa femme; son parrain noble Jehan Cherbonier, et sa marrayne Marguerite Chenevier.

(Archives de la ville de Lyon. État civil. Saint-Nizier, registre 5, n° 864, f° 38.)

Le demenche VIIe jour [d'aoûst 1588] j'ay baptizé Pierre, filz de *Jehan Perrissin,* Me Paintre, et de Symonde Méchin, sa femme; son parrain Me Pierre Marchand, Me Chéruchien aud. Lyon, et sa marrayne Janne Mère, et Anne Barge près le Maillè d'argent.

(Archives de la ville de Lyon. État civil. Saint-Nizier, registre 4, n° 235, f° 29, et registre 5, n° 1286, f° 56.)

Enterrements faitz au mois de décembre 1624.

Le 23e. Pierre Persin. . . . . # 0—7—6

(Archives de la ville. État civil, Saint-Nizier, registre 141, f° 158.)

François fils de Louys Perressin et de Suzanne Gointier, a esté baptizé par moy convicaire en l'église Ste Croix soubzigné ce 4e jour de novembre 1640 et a esté son parrain François Perressin, marchand à Lyon, et maraine Aly Valentin femme de m. Anthoine Campan aussy de Lyon.

PERRESSIN. GOBART
convicaire.

(Archives de l'état civil. Sainte-Croix, registre 396, f° 23.)

XLI. *Mentions de membres de la famille Perrissin.* 1564-1585.

En 1564-1565, un Pierre Perrussin avait l'entreprise du nettoiement des rues. (CC, 1124, f° 22.)

4 fév. 1572. Claude Perrussin au p. Marcier, pour ses meubles et industrie huit solz. Cy. . . . . VIII s.

(Archives de la ville, CC, 147, f° XXXIII.)

En 1585, un Pierre Perrissin, clerc à Lyon. (CC, 1343, n^es 51, 52.)

XLII. *Entrée de Louis XIII.*

7 février 1623.

Monsieur Rougier, vous payerés à *Jean Percin,* Me Peintre, la somme de dix huict livres, pour avoir crayonné en papier les desseings des portaux, arcades et autres triumphes que la Ville de Lyon a faict faire pour honnorer l'entrée du Roy et de la Reyne en lad. Ville, et, employant lad. somme de dix huict livres en l'estat des menuz fraiz de la presente année, icelle somme vous sera passée et allouée. Faict au Consullat, ce septiesme febvrier MVI^c vingt trois, par nous Prévost des Marchans et Eschevins soubzsignés.

De Monconys.

(Archives de la ville de Lyon, série CC.)

XXIV

LE CALVAIRE

TABLEAU DE L'ÉCOLE FRANÇAISE SIGNÉ ET DATÉ DE 1555

Il y a peu de mois, j'entrais par hasard dans une chapelle toute moderne appartenant aux Pénitents de la ville de Gap (Hautes-Alpes), lorsque mon attention fut attirée par une peinture placée trop haut pour que mes yeux pussent en embrasser avec une précision suffisante tous les détails, mais dans laquelle il me sembla pourtant reconnaître tous les caractères de l'École française du seizième siècle. Je réussis à me hisser sur des bancs et une rangée de stalles qui entoure le chœur, à la gauche duquel ce tableau est

suspendu, et je constatai que ma première impression ne m'avait point trompé; je crus même démêler une signature et une date à gauche et au bas de la composition.

Depuis lors, j'ai pu obtenir sans difficulté de faire transporter cette intéressante peinture dans un endroit mieux éclairé et où j'ai pu l'examiner à loisir et en faire faire un dessin, dont le fac-simile accompagne ma communication [1].

Le panneau se compose de cinq ais de bois de chêne, parfaitement joints, fort solides et très bien conservés; la hauteur est de 1m,49, la largeur de 1m,11.

Voici la description de ce tableau :

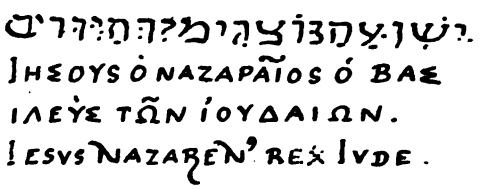
Les troix croix sont debout, celle de Jésus-Christ au centre, celle du mauvais larron à droite, celle du bon larron à gauche, et sont le centre de trois groupes de personnages parfaitement distincts.

La croix du bon larron est presque de profil; la pose du personnage qui y est suspendu est calme, il regarde avec respect et pitié Jésus-Christ agonisant. A ses pieds sont debout saint Jean, la Vierge et une sainte femme; saint Jean, le plus rapproché de Jésus-Christ, est vêtu d'une robe rouge et d'un manteau violet; il lève la tête et paraît suivre du regard la douloureuse agonie de son Maître. La Vierge, debout derrrière lui, les mains jointes devant elle, est habillée d'une robe violette, et une draperie bleue entoure sa tête, autour de laquelle est un nimbe rayonnant. Derrière la Vierge, et tout au bord du cadre, est une sainte femme, également debout, et vêtue avec une élégance extrême, et qui contraste avec la simplicité du costume des personnages précédents; sa robe est en soie jaune, un ample surtout orné de broderies sur les bords retombe sur la jupe; ses manches sont recouvertes d'un treillis ou réticulé vert. Sa tête est couronnée par une abondante chevelure blonde tressée avec des rubans, et à laquelle elle porte la main droite; un petit croissant de pierreries se dresse sur son front.

Le Christ, l'un des morceaux les mieux peints et les mieux dessinés du tableau, est absolument de face, la tête légèrement pen-

[1] Je dois mes remerciements à M. l'abbé Eyraud, aumônier des Pénitents de Gap, pour la complaisance avec laquelle il s'est plu à faciliter mes recherches.

chée à gauche. Au-dessus de sa tête on lit l'inscription dont voici la reproduction exacte :



Au pied de la croix de Jésus-Christ, est une figure unique, celle de la Madeleine agenouillée et serrant le bois de la croix sur sa poitrine. Sa robe est d'un jaune clair, son manteau d'un violet également très clair, et sa tête est enveloppée d'une draperie de la même couleur.

A droite est le mauvais larron, vu presque de dos et cloué sur sa croix dans une pose très tourmentée; sa figure, qui est retournée, exprime la rage et la fureur. Il faut remarquer que la croix est un arbre ébranché et fendu dans lequel on a encastré, à l'aide de clous très apparents, une barre transversale.

Au pied de cette croix, est un groupe de trois soldats jouant. L'un tourné à droite est agenouillé, sa main gauche repose sur une pique, sa droite sur son genou ; il est coiffé d'un casque surmonté d'une aigrette rose, et est vêtu d'un justaucorps très collant, d'étoffe verte, orné de franges dans sa partie inférieure, et d'un manteau rouge. En face de lui, un deuxième soldat, en partie caché par le bas de la croix qu'il entoure de son bras gauche, est nu-tête avec un ruban rouge dans ses cheveux crépus; il tient un dé dans la main droite et est habillé d'une tunique en étoffe vert foncé. Au-dessous de ces deux premiers personnages, vu de dos et étendu sur le sol, est un troisième soldat, la tête nue. Sur ses épaules est une égide ornée d'écailles et de couleur verte; son torse est moulé dans un justaucorps vermillon; sa tunique est jaune; un sac de couleur violette claire est suspendu en sautoir autour de sa taille. Ses jambes reposent sur un bouclier, sa main droite tient la garde d'une épée placée sur le sol; une petite couronne est peinte sous la semelle de sa sandale. Un faisceau de licteur surmonté d'une hache est appuyé à côté de lui contre le tronc de l'arbre qui forme la croix

Au fond de la composition sont plusieurs personnages. Un cavalier galope vers le Calvaire, monté sur un cheval blanc ; il tient une enseigne surmontée d'un aigle, est coiffé d'un casque à aigrette et porte des vêtements jaunâtres.

A sa droite et à sa gauche des personnages à pied ont l'air de s'enfuir en faisant des gestes d'effroi; deux autres à cheval, évidemment des magistrats juifs, retournent vers Jérusalem.

Cette ville, dont on distingue les murailles, les portes et les tours, s'étale au milieu de collines verdoyantes; l'horizon est borné, au contraire, par plusieurs chaînes superposées de montagnes grises; l'une d'elles est couronnée par une forteresse.

Le premier plan de ce tableau est couvert d'une herbe verte, entremêlée de feuillages et de fleurettes. A l'extrémité gauche on lit la signature et la date :

L. D'H.
1555.

Cette peinture est bien conservée; on peut cependant constater quelques retouches, peu nombreuses et maladroites, quoique déjà anciennes, dans le ciel et sur les vêtements.

Ainsi qu'on peut s'en convaincre par le croquis qui accompagne cette communication, la composition de ce tableau est sage, bien pondérée, et rentre tout à fait dans les données de l'École française.

Il y a trois croix et trois groupes; autour du bon larron sont serrés les saints personnages; autour du mauvais larron, les personnages méchants et sacrifiés; au centre, dominant tout, est la croix de Jésus-Christ et Madeleine. On peut cependant reprocher à l'ensemble de manquer de mouvement et d'expression.

Le dessin n'est pas trop incorrect. Toute la partie droite est une réminiscence évidente de l'École italienne; la Madeleine, au contraire, est une Flamande francisée.

Quant à la peinture, elle est sèche, mince et plate. L'artiste a procédé par glacis superposés; il n'a fait usage ni d'empâtements, ni de clair-obscur, et ne paraît pas s'être rendu compte de la valeur relative des couleurs rapprochées l'une de l'autre. Le ton général rappelle à s'y méprendre celui des peintures de François Dubois

(Sylvius) d'Amiens, conservées au Musée de Lausanne et dans quelques autres collections[1].

Le peintre était évidemment Français ou tout au moins imitateur servile des peintres français, et travaillait à Paris ou dans les environs. On sent dans la composition et les procédés matériels quelque chose qui rappelle l'École de Fontainebleau. En résumé, je n'aurais pas songé à vous faire connaître ce tableau, qui ne sort pas d'une honnête médiocrité et ne se distingue pas de bien d'autres, sans la signature qui y est inscrite. Elle nous donne la date de la peinture, 1555, et les initiales du peintre L. D'H. Comment interpréter ces trois lettres?

J'ai voulu tout d'abord être fixé sur la provenance de ce tableau; tout ce que j'ai pu découvrir, c'est qu'il appartenait déjà, à la fin du siècle dernier, à la confrérie des Pénitents de Gap. Lorsqu'elle eut été dissoute par mesure révolutionnaire, en même temps que toutes les autres confréries soit pieuses, soit charitables, de France, prévoyant que les objets mobiliers qui lui appartenaient ne tarderaient pas à être vendus nationalement, elle les déposa secrètement dans certaines églises; entre autres, le tableau qui nous occupe fut caché dans la chapelle de l'hôpital. En 1812, la confrérie des Pénitents se reconstitua, et ayant perdu sa chapelle, dont on avait fait une salle de spectacle, elle mena d'abord une existence nomade, célébrant ses offices dans diverses églises qui consentirent à lui donner asile; puis, en 1842, elle fit construire une très vaste chapelle et y rassembla les épaves de son ancien mobilier d'avant 1789, dont faisait partie notre tableau.

On ne peut donc rien découvrir de positif sur sa provenance; cependant il faut remarquer que le panneau sur lequel il a été peint est en bois de chêne, ce qui vient confirmer mon opinion qu'il a été peint dans le nord et non dans le midi de la France. Dans le midi on eût, en effet, employé le noyer et non le chêne.

Si nous passons à l'examen de la signature elle-même, nous constatons que les initiales du nom de famille qui la termine, D'H, l'L qui les précède devant être très probablement celle d'un nom de baptême, peuvent convenir à une très nombreuse famille

[1] Voir, sur ce peintre, Bordier, *la Saint-Barthélemy*. Dans cet ouvrage, deux lithographies et une chromolithographie représentent des tableaux de Dubois.

de peintres dont on constate la présence à Paris et à Fontainebleau, la famille d'Hoëy. Cette famille était, comme son nom le démontre, et comme les historiens nous l'apprennent, originaire des Flandres; son nom a été orthographié de plusieurs manières différentes : Doué, Douet, Doë, Dhoé, Dohey, de Houey, de Hoey, etc. Au surplus, si les formes de son nom sont très nombreuses, les renseignements historiques venus jusqu'à nous sont des plus sommaires; on les trouve dans Félibien, Nagler, de Laborde et Jal. En voici le résumé :

Nagler cite les deux plus anciens membres connus de la famille d'Hoëy, Guillaume, travaillant à Paris en 1540, et Lucas, dont il n'indique ni la date ni la patrie.

Félibien et de Laborde, dont les affirmations ont été complétées et rectifiées en bien des points par Jal dans son *Dictionnaire critique*, ne commencent la généalogie des d'Hoëy qu'à Jean, né à Leyde en 1545, mort à Fontainebleau en 1615.

Voici, pour ma part, comment je proposerais d'établir la descendance de cette race d'artistes :

Guillaume d'Hoëy, peignait à Paris vers 1540.

Lucas d'Hoëy, le seul dont le prénom puisse convenir à la signature de notre tableau, peignait à Paris ou dans les environs en 1555.

De l'un de ces deux peintres seraient issus deux frères :

Nicolas d'Hoëy, vivant en 1590, porté en 1599 sur l'état des officiers domestiques du Roi pour la somme de 30 livres, vivant encore en 1611 et mort vraisemblablement sans postérité.

Jean d'Hoëy, frère du précédent, né, si l'on en croit Félibien, à Leyde en 1545, mort à Fontainebleau le 9 septembre 1615. Il porte le titre de peintre et de valet de chambre du Roi dans les états des officiers domestiques de ce prince, et y est inscrit en 1599 pour une pension de 33 écus. Sa femme se nommait, d'après de Laborde, Marie Roamme; d'après Jal, qui paraît plus exact, Marie Reconce ou Reconces. Il en eut une nombreuse postérité, dont voici l'énumération :

Claude d'Hoëy, peintre, porté en 1599 dans l'état de la maison du Roi pour 100 livres de gages; peintre et valet de chambre du Roi en 1603, en survivance de son père. Il avait épousé Gabrielle Tabouret, fille d'Antoine Tabouret, jardinier royal à Fontainebleau,

et mourut le 10 janvier 1660, ne laissant qu'un fils naturel nommé *Jacques*, baptisé le 5 avril 1614.

Jacques d'Hoëy, frère du précédent, peintre ordinaire du Roi en 1618, garde de son cabinet de peintures en 1633. Il est encore mentionné en 1643 et ne paraît point s'être marié.

Outre ces deux fils qui embrassèrent la profession de leur père, Jean d'Hoëy en eut un troisième nommé *Nicolas d'Hoëy*, né le 10 mai 1597 et qui paraît être mort jeune.

Il eut enfin quatre filles, dont la plupart s'allièrent avec des artistes de Fontainebleau. *Anne d'Hoëy*, née le 15 novembre 1574, avait épousé en premières noces Julien Perruchon, valet de chambre du Roi ; elle convola en deuxièmes noces le 11 novembre 1599 avec Antoine Oultrebon, valet de chambre du Roi et chantre de sa chapelle, et mourut le 23 janvier 1612.

Françoise d'Hoëy, sœur de la précédente, fut femme d'Ambroise Dubois, peintre bien connu de l'École de Fontainebleau, dont quelques peintures sont conservées au Musée du Louvre, et devint veuve en 1614. Elle se remaria en 1616 avec un autre peintre également bien connu, avec Martin Fréminet. Ce peintre était, d'après Jal, son beau-frère, étant veuf lui-même d'une deuxième *Françoise d'Hoëy*, sœur de la précédente.

Enfin Jean d'Hoëy eut une quatrième fille nommée *Jeanne d'Hoëy*, et vivante en 1602. Là s'arrêtent les renseignements que nous avons sur elle.

Les historiens que je viens de citer et de résumer n'en disent pas plus long sur la famille d'Hoëy. Notre tableau signé et daté ne peut être l'œuvre de Jean, Jacques ou Claude d'Hoëy, les seuls membres de cette famille qui aient eu une certaine notoriété ; l'initiale du prénom et la date s'y opposent absolument. Il faut remonter plus haut, peut-être à ce Lucas d'Hoëy ou Hoëy, cité par Nagler, malheureusement sans aucun détail, et qui serait, dans ce cas, un peintre français et aurait vécu en 1555.

Je donne cette hypothèse pour ce qu'elle vaut, prêt à la sacrifier volontiers si l'on trouve quelque chose de plus sûr et de meilleur.

J. Roman,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements
Embrun.

XXV

PORTAIL ET VITRAUX DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME

NOMENCLATURE DES PEINTRES, PEINTRES-VITRIERS AUX QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES A ALENÇON.

A la dernière session des Sociétés des Beaux-Arts, nous avons fait connaître le devis-marché des stalles et de la clôture du chœur de l'église Notre-Dame d'Alençon passé en 1531, et nous avons donné les noms de quelques menuisiers-imagiers du commencement du seizième siècle. Cette année, le travail que nous présentons, suivi de la nomenclature des peintres-verriers aux quinzième et seizième siècles à Alençon, traitera encore de l'église Notre-Dame.

Nous serons heureuse de pouvoir citer dans ce mémoire les noms complètement ignorés de ceux à qui l'on doit attribuer l'élégant portail de cet édifice et quelques-unes de ses riches verrières ; cela nous semblera d'autant plus intéressant que le portail et les brillants vitraux des hautes fenêtres de la nef font encore aujourd'hui, avec le splendide buffet d'orgue, l'admiration de tous.

D'après l'abbé Gautier[1], l'église Notre-Dame aurait été élevée sur les ruines de l'ancienne chapelle du prieuré[2].

Il est vraisemblable que la nef fut construite sur l'emplacement même d'un ancien édifice religieux. La découverte de cercueils de pierre tend à nous faire admettre que, bien antérieurement au quinzième siècle, on avait inhumé dans cet endroit.

On sait qu'autrefois les cimetières étaient placés près des églises, qui servaient elles-mêmes à la sépulture des personnes de

[1] *Histoire d'Alençon*, p. 180, édit. de 1805.

[2] L'église Notre-Dame d'Alençon fut d'abord desservie par les moines de Notre-Dame de Lonlai. (Odolant-Desnos, *Mémoire historique sur Alençon et ses seigneurs*, t. I, p. 39.)

qualité, des bourgeois qui consentaient à payer un certain droit[1], et des personnes distinguées par leur piété. Or, en 1558, « en faisant la fosse de la veufve de maistre Guillaume Davarant il fut « trouvé dans le mitan de l'eglise deux vieilz cercueils de pierre de « Hertré (granit) lesquels par l'advis de Monsr le curé, son vicaire, « maistre Richard Roussel, Jehan Duval et plusieurs autres bour- « geois furent ostez de la dite fosse pour estre transportez au cime- « tière; mais en les tirant de la fosse ils furent rompus et on les « vendit à maistre Pierre Duval la somme de cinq sols[2] ». Il est regrettable qu'alors on n'ait pas examiné ou même conservé ces vieux cercueils de pierre : leur forme nous eût peut-être assigné une date précise; mais nos aïeux ne se piquaient pas de curiosité archéologique.

La nef a été construite dans la première moitié du quinzième siècle; si l'on en croit Odolant Desnos, l'architecte en fut Jean Tabur l'aîné[3].

Elle fut terminée avant 1444, puisque, à cette date, nous trouvons dans les registres de Notre-Dame des dépenses faites pour les fonts baptismaux, l'horloge[4], le pupitre de l'église et la couverture du clocher[5].

[1] On payait ordinairement « 30 sols pour la fosse d'un homme, 25 sols pour celle d'une femme et 15 sols pour celle d'un enfant ». (Comptes de Notre-Dame, Archives de l'Orne.)

[2] Comptes de l'église Notre-Dame, 1558. (Archives de l'Orne.)

[3] Odolant-Desnos, *Mémoire historique sur Alençon et ses seigneurs*, t. I, p. 41.

[4] Payé à Jean Chesnel « pour ung trepie de fer a soustenir les fons sept sols six deniers. — A Jehan Jouenne pour avoir rapareille lorloge fait une crouezee et avoir des roës qui estoient uzes, 25 sols. » (Comptes de Notre-Dame, 1444, Archives de l'Orne.)

[5] D'après une petite gravure ancienne, le premier clocher de l'église Notre-Dame était très élégant. En 1444, nous trouvons pour sa réparation la note suivante : « Payé à Guillot Dumesnil et André Daumerée pour avoir esté a Javron « achepter XIII mil. dardoises pour le clocher 18 sols. — A Guillot Berard pour « XVI^c de lambris pour la dite réparation 100 sols. — A Guillaume Perrier et « Perrin Letessier de Javron pour les XIII mil. d'ardoises 31 livres 5 sols. — « A Michel Collet et Guillot Julien pour chacun une journée quilz ont servy de « leur mestier de saïer au long le boys a faire les lucarnes du dit clocher 6 sols. « — A André Daumeree pour sa peine et tourment davoir couvert le dit clocher « 13 livres. — Au dit André pour 30 livres de plom pour plomber les lucarn- « 37 sols 6 deniers. — Au dit André pour avoir plombé les noz des lucarnes « qui nestoit pas dans le marche 20 sols. — A Pierre Cheron pour 12000 de cl « a ardoise et a lambris a 12 sols 6 deniers le mille 7 livres 16 sols 3 deniers « pour 203 quartrons de clou a plancher ung grand clou et une cheville 9 sols

En 1475, le bas côté gauche qui longe le cimetière[1] était édifié, et Pierre Chançai, religieux de l'abbaye de Lonlai, donnait par échange, le dernier jour de septembre 1475, le terrain nécessaire « pour faire une aelle et accroissement en la dite esglise de Notre-« Dame, du costé du prieuré telle et semblable que est laccrois-« sement que de nouvel a esté faict en la dicte esglise du costé du « cimetiere ». Cette donation fut ratifiée le 8 juillet 1477[2]. Les deux bas côtés furent donc élevés de 1450 à 1490 environ, puisque, d'après l'acte d'échange, l'aile du côté de l'Épître commencée en 1475 devait être semblable à celle qui de « *nouvel avait été faite* ».

C'est alors que commença l'embellissement de la façade antérieure de l'église. Pour masquer la simplicité du pignon de la nef, on éleva un superbe portail gothique remarquable par son élégance et la légèreté de ses ornements.

Il est composé de trois arcades surmontées de triangles. La plus grande forme l'entrée principale de l'église. Sur ces arcades courent des galeries à jour ou claires-voies et autres ornements hérissés d'aiguilles du plus charmant effet.

En 1506, les travaux étaient en pleine activité. De 1506 à 1508, la somme des dépenses représentant le prix des journées des maçons s'éleva à 330 livres 9 sols 3 deniers, répartis entre eux comme il suit :

« — A Michel Tabur pour despence faicte en marchandant avec le dit André « 3 sols... etc. » Toute la dépense s'est élevée à 157 livres 16 sols 11 deniers pour la réparation du clocher. (Comptes de l'église.) Ce clocher fut remplacé, après l'incendie de 1744, par un gros et disgracieux clocher construit sur les dessins de M. de Perronnet, alors ingénieur à Alençon.

[1] Sur l'emplacement du cimetière, il existe aujourd'hui une place qui sert de marché.

[2] Devant les tabellions d'Alençon, le 8 juillet 1477, « Estienne Blosset com-« mandataire de l'abbaye de Notre-Dame de Lonlai dioceze du Mans et tout le « couvent ont loué et ratifie et ont pour agréable ce que frère Pierre Chançai « religieux de la dite abbaye et prieur de la prieure d'Alençon a faict et baillé « par manière d'echange aux habitans dycelle ville tel heritage de son prieuré « leur est necessaire pour faire une aelle et accroissement en la dite eglise Notre-« Dame du coste du dit prieuré telle et semblable que est laccroissement que de « nouvel a este faict du coste du cimetière ».

Les moines eurent en échange « dix sols de rente à prendre sur une maison « assise près léglise Notre-Dame et baillée au dit prieur en recompense de la « portion de terrain prise pour l'accroissement de l'eglise ». (Inventaire des titres de Notre-Dame, Archives de l'Orne.)

Prix des journées[1] :

« A Jehan Lemoyne maistre maçon conducteur de lœuvre de la « dite église 5 sols — A Jehan Fleury 3 sols 4 deniers — A Michel « Lemercier 3 sols — Sanxon Vigné 2 sols 9 deniers — Benoît « Hubelin 2 sols 6 deniers — Guillaume Lestringuant — Jehan « Lebel — Pierre Ribot — Colin Seguret 2 sols — Le Varlet de « Lemoyne 2 sols. »

De 1508 à 1510, les mêmes maçons touchèrent 333 livres 9 sols. (Les registres de 1510 à 1514 manquent.) Celui de 1514 à 1516 nous apprend qu'il fut dépensé 320 livres 2 sols 4 deniers, et qu'au mois de mai 1514 s'est adjoint aux précédents ouvriers Julien Lindey. Jean Lemoyne reste toujours « *conducteur de l'œuvre* » et reçoit des trésoriers comme don, chaque année, la somme de 100 sols au terme de Pâques.

Au mois de décembre 1514, Jean Fleury et Benoît Hubelin touchèrent 7 livres 10 sols pour « l'ammortissement du premier pilier et autres pierres de taille[2] ».

Le 11 novembre 1515, « Jehan Fleury, Benoist Hubelin et Julien « Lindey s'engagent à faire la taille de ung pillet (pilier) et la table « de l'arche et dalles de Hertre et toute taille nycaysayre (néces- « saire) jouxte seluy qui est prochain en la forme et manière de « ycelui qui est entre la prochaine arche du portail et celuy quilz « doyvent parfayre jouxte le devis plus a plan déclare. Es presences « de honnêtes hommes maistre Nicolle Pilloys, François Broussard, « maistre Jehan Le Vilain, Monsr le lieutenant Jehan Regnauldin et « autres, et pour ce payer la somme de 27 livres 10 sols et ung pot « de vin. »

Au mois de janvier suivant, « aultre tache baillée à Jehan Fleury, « Benoist Hubelin et Julien Lindey, scavoir est quils doyvent « faire les cleres-voyes qui se mectes dessus le segont pillet et « portion de cleres-voyes et murs qui servent de goutieres[3] a « mettre sur larc boutant prochain du portail de devers le semetiere.

[1] Nous avons relevé le prix des journées des maçons dans un registre des comptes de Notre-Dame de 1506 à 1508. Il nous a été impossible d'en consulter d'autres, attendu qu'il n'existe aux Archives de l'Orne qu'un seul registre qui lui soit antérieur, celui de 1444.

[2] Amortissement ou ornement pyramidal qui termine les piliers.

[3] Des gargouilles provenant des carrières de Rouessé-Fontaine (Sarthe) furen

« Le dit marche faict pour la somme de 4 livres 10 sols et ung pot « de vin. Es presence de Jehan Thorel et du maistre maçon. »

La construction du portail de Notre-Dame fait honneur à nos travailleurs alençonnais du seizième siècle, Jean Fleury [1], Benoît Hubelin [2], et surtout à Jean Lemoyne, conducteur de l'œuvre [3].

Ce dernier, déjà connu dans la région, avait contribué à l'édification de l'église Saint-Germain d'Argentan, comme l'indique l'inscription suivante gravée sur un pilier :

Mil quatre cent quatre vingt huit
Par Jehan Lemoyne bon maçon
Ce pilier icy construict
Dieu pardonne la mal façon
Et fit faire Guy Pitart
Des biens que Dieu lui a donnez
Aux quels sa femme avait part... etc.

Le titre de *conducteur de l'œuvre* donné à Jean Lemoyne indique suffisamment la part qu'il prit à l'édification du riche portail de

placées de 1506 à 1520 et payées onze sols chacune. (Comptes de Notre-Dame, Archives de l'Orne.)

Les pierres nécessaires à la construction du portail de l'église étaient prises à « Ancinnes, Thoirré, Oysseau (Sarthe), Cuissé (Orne), etc. ».

Le 14 octobre 1508, nous extrayons ce qui suit des registres du tabellionnage d'Alençon : « Robert Juglard de Cuissay et honnête homme Jehan Chesnel le « jeune, trésorier et fabriqueur du tresor et fabrique de l'eglise paroissialle de « Notre-Dame d'Alençon en la compagnie de Messire Pierre Loret prestre, au « nom du dit tresor firent contrat et marche en la maniere qui ensuict : le dit « Juglard baille et loue a ferme pour trois ans commençant a la toussaint prochai- « nement venant ung lieu situe paroisse de Cuissey nomme les Routis a lenton- « noir appartenant au dit Juglard pour au dit lieu prendre tirer et lever pour et « au profit du dit tresort la pierre pour employer en louvrage de la dite eglise et « ailleurs ou ils adviseront bon estre et ce faict pour payer 30 sols par an. » (Tabellionage d'Alençon.)

[1] Jehan Fleury, bourgeois d'Alençon, avait épousé Mariette Lemoyne, fille de « Maistre Jehan Lemoyne maçon, et de Jehanne sa première femme. » Jean Fleury est décédé à Alençon en octobre 1558.

[2] Benoist Hubelin, bourgeois d'Alençon, fils de Guillaume Hubelin et de Martine Bigot, avait épousé Anne Lemoyne, fille de Jehan Lemoyne, maçon. Benoît Hubelin fit beaucoup de constructions à Alençon. Le 20 janvier 1534, il s'engageait, avec Jehan Fleury son beau-frère, à « terminer la dernière chapelle de « l'église Saint Léonard d'Alençon, laquelle avoit été commencée par Jehan Lamy « a present défunt ». Benoît Hubelin est décédé vers 1573. Son fils, Antoine Hubelin, embrassa la profession de son père. (Tabellionage d'Alençon.)

[3] Jehan Lemoyne, bourgeois d'Alençon, maistre maçon conducteur de l'œuvre

Notre-Dame, car il est constant qu'aux quinzième et seizième siècles ce titre correspondait à celui d'architecte employé dans les siècles suivants [1].

Il ménagea des niches au-dessus des portes et dans les piliers du portail de l'église, afin de pouvoir y placer des « images de saints ». Enfin les trois triangles ou partie supérieure de la plus grande arcade furent agrémentés de six statues qui se détachent nettement au milieu de fines dentelures.

Quatre d'entre elles furent placées en 1508, ainsi que nous l'indique la note suivante : « Payé as compaignons qui ont levé et assis quatre ymaiges d'apostre au portail pour deux pots de vin, troys sols [2]. »

Nous ne savons à quels artistes doivent être attribués ces *quatre images d'apostre,* n'ayant rien trouvé de certain à ce sujet. Mais nous savons qu'il y avait à Alençon, au commencement du seizième siècle, entre autres artistes, les Fourmentin, les Pissot, les Gruel, etc., qui avaient dû être formés par les menuisiers-imagiers du quinzième siècle, Jehan Buheré [3], Jehan Jouenne et Pierre Bouroche.

Jean Buheré, imagier, est décédé avant 1500. Jean Jouenne prenait encore comme apprenti, le 13 janvier 1501, Jean Marette, afin de lui montrer pendant deux ans « son mestier de *en pierre blanche* et *de menuserie* ». Il est certain, d'après ce qui précède, que Jean Jouenne travaillait le bois et la pierre, ainsi que le firent en 1531 Jean Juliotte et Guillaume Gruel [4].

de l'église Notre-Dame, époux en secondes noces de Jeanne, veuve de Martin Baudore, serrurier d'Alençon, est décédé en 1522. Le 26 décembre 1521, il faisait partage, avec ses gendres et ses filles, des biens situés à Alençon et « provenant de defunte Jehanne sa première femme » ; et, le 12 mai 1523, Jehan Fleury, Benoist Hubelin, Jehan Ferrant, Jehan de Beauchesne, au nom de leurs femmes, firent quatre lots des héritages de défunt « Jehan Lemoyne maistre maçon de l'œuvre de l'eglise Notre-Dame d'Alençon; heritages situés ruelle des Perrières et maisons rue de La Motte » (aujourd'hui rue Étoupée)... (Tabellionage d'Alençon.)

[1] *Compte rendu de la 12e session des Sociétés des Beaux-Arts :* Mémoire de M. Jarry sur *la construction de Chambord,* p. 97, 99, 102 et 103; Mémoire de M. Finot sur *Louis Van Boghem, architecte de l'église de Brou,* p. 206, et

[2] Comptes de l'église Notre-Dame, livre de 1506 à 1508. (Archives de l'Orne.

[3] « Payé à Jehan Buheré, ymagier, la somme de 9 livres sur ce qui lui est di « pour le pourpistre. » (Comptes de Notre-Dame, 1444, Archives de l'Orne.)

[4] Jehan Juliotte et Guillaume Gruel, menuisiers-imagiers, s'engageaient, le

Nous ignorons la date de la mort de Jean Jouenne, mais elle est postérieure à l'année 1510.

Doit-on lui attribuer les quatre statues placées en 1508? Nous n'oserions l'affirmer. Cependant il est présumable que Jean Lemoyne utilisa le talent de cet artiste pour la décoration de la plus grande arcade du portail, qui semblait être finie en 1508, puisque l'on y plaçait ces quatre statues, complément de l'œuvre.

Les travaux extérieurs n'étaient pas encore terminés que les administrateurs s'occupaient déjà de la décoration intérieure de l'église [1]. Dès avant 1506, des orgues y étaient établies. Étienne de Varenne, organiste, recevait, en 1506, 57 livres 17 sols 6 deniers pour la réparation des orgues nouvellement faites en cette église [2] et 100 sols pour deux années de ses gages comme

5 juin 1531, envers le curé de Pacé, à faire « deux statues l'une en pierre et « l'autre en boys pour mettre des deux costes de l'autel ». (Tabellionage d'Alençon.)

[1] Des bancs avaient été placés dans l'église pour la commodité des paroissiens; là, moyennant une minime redevance, ils pouvaient assister aux offices. Si faible que fût la somme réclamée par les trésoriers, elle ne fut certes pas étrangère au peu de succès de cette innovation; les registres de Notre-Dame nous montrent que le vieil usage prédomina longtemps encore; « pas un coffre ne fut loué pendant dix ans ». En 1516, deux seulement trouvèrent amateur à raison de 2 sols 6 deniers chacun; puis il fut permis à quelques bourgeois de mettre des sièges dans l'église : en récompense ils donnaient soit du linge, soit des tableaux. Le plus grand nombre des paroissiens restait debout ou à genoux sur les dalles de l'église.

Aux jours de fête, le pavé était couvert de paille, de jonc ou de feuilles vertes, et, au moment du carême, il était transporté des pierres dans l'église pour permettre aux paroissiens « de mieulx ouir le prédicateur pendant les prédications du carême ».

En 1558, on trouve encore dans les dépenses de l'église Notre-Dame la note suivante : « Payé troys sols six deniers pour oster les pierres qui ont este apportees pendant le caresme et qui empechaient de dresser les tables de communion. » (Comptes de Notre-Dame, Archives de l'Orne.)

[2] Nous lisons dans le Registre de Notre-Dame de 1506 à 1508 : « Despence « pour la réparation des orgues jouxte une petite étiquette baillée par Maistre « Estienne de Varenne ainsi qu'il a faict les marches et payements as plusieurs « personnes — Au cherpentier qui a faict la cherpenterie du petit lieu ou sont « assises les dites orgues 51 sols 6 deniers — A Meherault 27 sols 2 deniers (il « était serrurier) — A Chevalier qui a pavé le dit lieu 76 sols 8 deniers — A ceulx « quy ont ayde a descendre le boys des orgues 3 sols — A ung maçon 6 sols « 6 deniers — En vin a lorganiste 17 sols 2 deniers — A Chevalier et Christofle « Loret 4 sols — En boys rouge pour mettre aux orgues 10 deniers — En deux « bastons de pin et en clou 12 deniers — En boys achepte de Pierre Le Hayer « 16 sols — A Cabaret pour avoir doré les dites orgues 20 sols — A François

organiste. Cette modique rétribution nous fait croire que ces orgues n'étaient entendues qu'aux grandes fêtes de l'année. Elles furent remplacées en 1537.

Nous avons montré, dans une notice sur les orgues [1], que le buffet actuel, dont les fines découpures se détachent sur le vitrail qui leur sert de fond, avait été construit dans la même année par Gracien de Cailly [2], Symon Le Vasseur, « organistes et faiseurs d'orgues », et Jehan de Mathoust, menuisier.

Quant aux vitraux qui ornent les hautes fenêtres de la nef, une tradition populaire les attribuait à « un peintre suisse de nation ».

Les comptes de Notre-Dame ne pouvaient nous renseigner, ni sur les noms des artistes qui les avaient exécutés, ni sur le prix de leur façon, puisque les registres de cette église n'existent plus de 1516 à 1557.

Nous avons alors dirigé nos recherches dans les archives des notaires; après avoir compulsé tous les registres de 1454 à 1560, nous avons découvert *deux marchés* donnant des détails sur ces vitraux, et nous pouvons affirmer qu'eux seuls sont consignés dans les actes du tabellionage d'Alençon.

On sait qu'au seizième siècle la peinture sur verre était arrivée à son plus haut degré de perfection; les plus beaux vitraux faits en vue de la décoration des églises datent de la première moitié du seizième siècle. Les onze verrières de Notre-Dame forment une des belles galeries de cette époque et ne peuvent être l'œuvre d'un seul artiste. Il suffit, en effet, de regarder avec quelque attention l'ensemble de ces vitrines pour être frappé des différences tranchées du dessin et du coloris de chacun des côtés.

Cette galerie de « *vitres historiées* » présente à gauche de simples croquis noyés dans une surabondance de couleurs très vives;

« Broussard en or fin courole de soie et quatre sonnettes 58 sols 4 deniers — En « menuiserie 75 sols — A Pierre Maloisel pour estain 10 livres — Au maistre « organiste qui a repare les orgues 30 livres. »

[1] *Les Orgues de Notre-Dame d'Alençon*, 1888.

[2] En 1564, Gracien de Cailly passa, avec Gracien Lefevre, organiste de Notre-Dame d'Alençon, deux journées pour « racoustrer et remettre en point les orgues « de la dite église qui avaient été endommagées et fracassées aux précédents « troubles »; ils reçurent, d'après leur quittance du 15 avril 1564, la somme de 50 sols. On paya aussi la somme de 8 livres 14 sols pour rentrer en possession de tuyaux enlevés par des soldats. (Comptes de Notre-Dame, Archives de l'Orne.)

à droite et au-dessus de l'orgue, des dessins arrêtés au milieu de nuances d'un éclat tout différent des précédents.

Le vitrail de l'orgue et les cinq verrières du côté droit retracent les épisodes que l'Église a consacrés dans la vie de la Vierge.

Du côté de l'Évangile, on voit successivement, en se dirigeant vers le chœur, les verrières suivantes : la Création du monde; la Chute d'Adam, reproduite dans l'ouvrage de M. de Lasteyrie [1]; le Passage de la mer Rouge, donné en 1535 par Félix de Brye, abbé de Saint-Évroult et prieur de Notre-Dame d'Alençon; le Sacrifice d'Abraham; le Serpent d'airain.

Sur une photographie faite avant la restauration du vitrail représentant le Sacrifice d'Abraham, nous avons découvert la signature :

C'est à la gauche du dernier de ces vitraux (le Serpent d'airain) que l'on voit un personnage dans un costume François Ier représentant, dit-on, « *le Suisse de nation à qui l'on doit tous les vitraux de Notre-Dame* ».

Au-dessus de l'orgue est placé un vitrail plus chargé que tous les autres de couleurs brillantes; il représente la Nativité de la Vierge et les différents corps d'état appartenant à la confrérie de l'Angevine [2] sous la forme de trois petits groupes : celui des tanneurs, celui des cordonniers et celui des selliers. Les tanneurs avaient l'entretien de ce vitrail [3]. Une inscription en occupait le bas; on n'y déchiffre plus que les mots suivants : LAN MCCCCC VNZE LES CONFRERES DE LANGEVINE [4].

[1] Ouvrage traitant de la peinture sur verre.

[2] La confrérie de l'Angevine ou de la Nativité (8 septembre) était la confrérie des corps d'état où l'on travaillait le cuir : tanneurs, selliers, cordonniers, etc.

[3] En 1691, le 24 juillet, les trésoriers payèrent « 36 sols pour avoir fait signi- « fier aux tanneurs de cette ville comme quoi ilz sont obligez d'entretenir la « victre de dessus le portail ». (Comptes de Notre-Dame.)

[4] Inscription donnée par M. de La Sicotière dans une notice contenant la description de tous les vitraux de Notre-Dame. (*Bulletin monumental*, t. VIII, p. 105.) Nous tenons à remercier ici M. de La Sicotière de l'extrême obligeance qu'il a mise à nous communiquer les richesses de sa bibliothèque. C'est en examinant avec attention l'album de photographies qu'il possède, où sont reproduits tous les

Du côté de l'Épître, on remarque dans le même ordre que précédemment : la Présentation au Temple ; le Mariage de la Vierge ; la Descente de Croix ; l'Anonnciation et l'Assomption [1].

Ce dernier vitrail eut beaucoup à souffrir lors de l'incendie de 1744, et sa restauration n'a pas été heureuse : quelques-uns des personnages, au premier plan, ont trop de raideur et ne répondent point à la conception première. Le lit sur lequel la Vierge est étendue est surmonté de rideaux élégamment drapés ; douze personnages assistent à ses derniers moments. A droite de ce sujet, au deuxième plan, un homme à genoux sur un monticule élève ses bras vers le ciel en regardant le nuage qui emporte la Vierge. Nous transcrivons ici le marché de ce charmant vitrail.

« Devant les tabellions d'Alençon le quatorzième jour de fevrier « MV^e XXX furent presents honneste homme et sage Maistre Adrien « Gaullard tresaurier du tresor de lesglise Notre-Dame dAlençon « pour luy et les aultres tresauriers du dit tresor d'une part, et « Pierre Fourmentin victrier bourgeois dAlençon on faict marche « en la maniere qui enssuyt cest assavoir que le dit Fourmentin « sest submis s'oblige faire fournir assoir en la dite esglise de « Notre Dame... Une bonne et suffisante victre Hystoriee de « lAssomption dicelle dame fleurye et garnye de toutes choses « requises et appartenance de Riches verres de couleur le tout « jouant le pourtraict ordonne que le dit Fourmentin sera tenu « faire et bailler aux ditz tresauriers dedans troys sepmaines pro- « chainement venant et le dict pourtraict ordonne veue par le dit « tresaurier et ses compaignons sera a leur option de lentreprise « ou non de la dite victre enrichye des choses appartenantes ainsi « que a riche verrerye appartenantes. Aussi bien ou mieulx que « celles que le dit Fourmentin a naguere assises en la dite esglise. « Laquelle victre il sera subject rendre preste assise en place dedans « le dernier jour de may prochainement venant en la peine de « six livres en cas de deffault sil ne le pouvait pour cause legitime « que de maladye ou choses semblables. Et pour ce faire fournir le « tout par le dit Fourmentin. Et les dits tresauriers luy ont promis

vitraux de Notre-Dame avant leur restauration, que nous avons découvert la signature MF^tin, donnée ci-dessus.

[1] Il est à remarquer que dans la disposition des vitraux l'ordre chronologiqu n'a pas été observé.

« payer la somme de cent livres et ils advenceront sur gaiges la « somme de vingt livres payee a luy ou a ses gens et compaignons « ainsi quilz besongneront et que icelui Fourmentin en baillera... « A la charge que icelui Fourmentin aura cinquante sols pour ayder « a faire les despences et assoir la dite victre a la subjection des « chauffaulx (échafauds) que le dit Fourmentin s'oblige payer... « Es presences de Jacques Thaulnay et de Jehan Desbois [1]. »

Le dessin fut admis et le travail commandé à Pierre Fourmentin, ainsi que le prouve une attestation en marge de ce marché.

Pierre Fourmentin, d'après ce qui précède, aurait exécuté, avant 1530, au moins deux autres vitraux, puisqu'il s'engageait à faire, à cette date, « une victre historiee aussi bien ou même mieulx « *que celles qu'il avait naguere assises en cette église* [2] ». Quelles peuvent être les autres verrières exécutées par Pierre Fourmentin avant 1530? Eu égard aux conclusions que nous avons tirées de l'examen général de cette galerie, il ne faut rechercher la solution de ce problème que dans les vitraux placés du même côté que celui dont nous venons de lire le marché; le mode de groupement, l'ordonnance de la mise en scène, la composition de la portion supérieure des verrières, le coloris plus encore que le dessin vont rapprocher de l'Assomption la Présentation au temple, le Mariage et la Nativité de la Vierge. Doit-on considérer ces trois derniers vitraux comme ceux que Pierre Fourmentin avait *assis naguère en cette église?* Tout porte à le croire. Nous n'insisterons pas davantage sur cette déduction; contentons-nous de rapprocher dans une dernière comparaison le petit sujet de la Nativité de celui de l'enlèvement de la Vierge qui sont comme de petits tableaux séparés de l'action principale, de rappeler aussi la disposition similaire

[1] Tabellionage d'Alençon, étude de Me Cohu.

[2] Par un acte passé le 9 avril avant Pâques 1530, nous avons la preuve que dès 1529 Pierre Fourmentin exécutait pour l'église Notre-Dame d'Alençon une de ces vitres historiées. Cet acte est ainsi conçu : « Devant les tabellions d'Alen- « çon le 9 avril 1529 fut présent Pierre Fourmentin lequel quitta a honneste « homme Joachim Picquart tresaurier d'Alençon quatre livres cinq sols a deduire « sur le prix de une victre par luy entreprise faire a lesglise Notre-Dame d'Alen- « çon et ce au moien de ce que le dit Picquart a paye pareille somme à Jacques « Barrier que luy debvoit le dit Fourmentin pour vendicion de plon. Presents « Maistre Guillaume Davarant, Guillaume Le Hayer, Jacques Barrier. »

des personnages qui se pressent soit aux abords des temples, soit au chevet de la Vierge.

Pierre Fourmentin était vraiment un maître, et les vitraux qu'il fit pour Notre-Dame d'Alençon sont suffisants pour le classer parmi les plus habiles peintres-verriers du seizième siècle. Il était originaire d'Alençon et est décédé vers 1563.

Nous avons à parler maintenant de deux autres vitraux, celui de la Descente de Croix et celui de l'Annonciation.

Ces deux verrières sont d'une facture absolument différente des autres : le dessin en est très net, la composition beaucoup plus simple, les personnages y sont en petit nombre, mais très bien groupés.

Celui de l'Annonciation fut commandé à Berthin Duval, demeurant au Mans, par un marché ainsi conçu : « Le 2 octobre MV^c XXXI « comme accord et marche a este faict par entre venerable personne « Maistre Nicolas Le Renvoize au nom et comme thesaurier du « tresor de leglise paroissiale de Notre-Dame du dit Alençon dune « part et Berthin Duval victrier demeurant au Mans d'autre part, « accord faict en la maniere quy enssuyt cest asscavoir que le dit « Berthin Duval a prins sest submiz oblige faire fournir et assoir « une victre en la dite eglise Notre Dame. Laquelle victre sera « Historyee de l'Adnonciation Conception Notre Dame jouant « l'ordonnance du pourtraict admys baille par le dit Berthin Duval « qui a este signe des sieurs tresauriers. Lequel pourtraict ordonne « le dit Berthin soblige enrychir la dicte victre et fournir de toutes « choses requises et necessaires de ferrure et de verrerye de riches « couleurs a ce requises et laquelle victre il promet rendre preste « assise en place dedans la feste de Pasques prochainement venant « et pour ce faict luy est accorde et promys la somme de cent dix « livres. Le dit Duval a confesse avoir reçu des dits tresauriers la « somme de dix livres. A la reception luy sera payee par les dits « tresauriers la dicte victre faite et assise... Presents Raoul Legros, « François Froumentin [1] et Jehan Morel. »

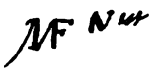
Le vitrail représentant la descente de croix se rapproche beaucoup de celui dont nous venons de voir le marché par les arcades

[1] Nous trouvons indistinctement, dans les actes du tabellionage d'Alençon, les noms de Fourmentin, Froumentin et Fromentin pour ne désigner qu'une seule et même famille, celle des Fromentin.

rondes qui en occupent le fond, la grandeur des personnages, le dessin correct : il doit être aussi l'œuvre de Berthin Duval. Au reste, ces deux vitraux peuvent être comptés parmi les plus beaux et les plus soignés de cette galerie.

Nous savons donc maintenant que Pierre Fourmentin et Berthin Duval sont les peintres-vitriers auxquels on doit attribuer les verrières représentant les épisodes de la vie de la Vierge.

La signature



relevée sur une des fenêtres du côté de l'Évangile (le Sacrifice d'Abraham) doit être celle de Michel Froumentin, fils de Pierre Fourmentin, peintre et vitrier à Alençon comme son père.

Nous donnons ci-dessous la signature de Michel Froumentin telle que nous l'avons relevée dans les actes.

Par les marchés et la signature abrégée que nous avons découverts nous savons désormais que les plus riches verrières des hautes fenêtres de la nef ne furent point l'œuvre d'un étranger, mais bien celle d'artistes français.

NOMENCLATURE DES PEINTRES, PEINTRES-VITRIERS

AUX QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES[1]

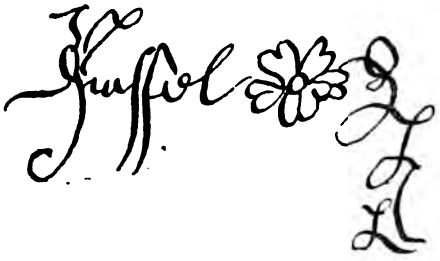
1453. — Roulland (Perrin), peintre-vitrier, bourgeois d'Alençon, administrateur de la confrérie de Toussaint fondée en l'église ou chapelle de Monsieur Saint-Léonard d'Alençon; vendit, le 2 mars 1454, six sols de rente. (Tabell. d'Alençon.)

[1] Les dates que nous donnons en marge sont celles où, pour la première fois, nous trouvons indiqués dans les registres des notaires les noms de ces artisans, artistes pour la plupart.

1453. — Juissel (Jean), peintre-vitrier, bourgeois d'Alençon, administrateur de la confrérie de Toussaint, fondée en l'église de de Saint-Léonard d'Alençon, épousa Robine de Lanchal, fille de Perrin de Lanchal et de Jeanne Dudoyt. (Tabell. d'Alençon.)

1506. — Juissel (Robin), peintre-vitrier, bourgeois d'Alençon, fils du précédent; acheta en son nom et à celui de Jean Tabur son gendre, de Pierre Fourmentin, vitrier, une pièce de terre le 14 juin 1537. (Tabell. d'Alençon.)

Il est décédé vers 1545.

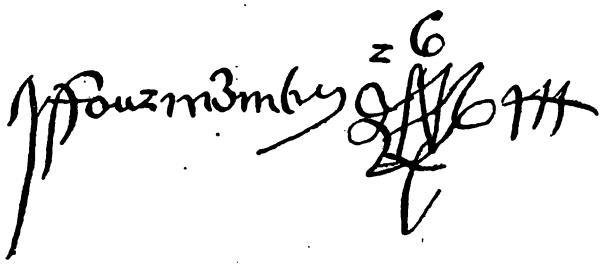


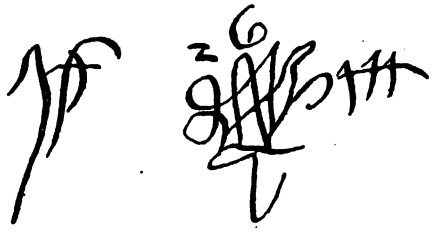
1516. — Juissel (Guillaume), peintre-vitrier, frère du précédent. En 1516, les deux frères s'engagèrent à faire leur vie durant des réparations pour Notre-Dame, mais l'Inventaire des titres de Notre-Dame qui rappelle l'acte passé devant les tabellions, le 14 avril après Pâques, n'en spécifie pas au juste la nature.

Au seizième siècle, les peintres-vitriers étaient chargés parfois de confectionner ou de réparer les accessoires que réclamaient les cérémonies religieuses. Ainsi nous trouvons, en 1508, dans les comptes de l'église Notre-Dame, la note suivante : « Payé aux « painctres qui ont faict des langues de feu et ung pigeon pour le « jour de la Pentecoste la somme de cinq sols. » Guillaume Juissel était décédé le 19 février 1538, date du partage de sa succession. (Tabell. d'Alençon.)

1518. — Fourmentin (Pierre), peintre-vitrier, bourgeois d'Alençon, fils de Jean Fourmentin l'aîné; épousa Eustache de la Chaize. C'est à cet artiste que l'on doit attribuer les plus beaux vitraux de Notre-Dame d'Alençon. Pierre Fourmentin était présent à la reddition des comptes de Notre-Dame, le 22 août 1559; et, le 5 sep-

tembre 1565, ses six enfants se partageaient sa succession. (Tabell. d'Alençon.)





1555. — Fourmentin (Michel), peintre-vitrier, bourgeois d'Alençon, fils du précédent, fut initié par son père dans l'art de la peinture. Il épousa, par contrat du 8 mars 1570, Françoise de Boyville, fille de René de Boyville, sieur de la Pesantière, et de Pasquière Taulpin. On doit lui attribuer le *Sacrifice d'Abraham*, un des plus beaux vitraux du côté de l'Évangile. C'est sur une reproduction photographique de ce vitrail, antérieure à sa restauration, que nous avons découvert la signature de cet artiste. La partie du vitrail qui possédait cet important document historique a été refaite entièrement, et malheureusement la signature n'a pas été reproduite dans la restauration. En 1566, maître Michel Fourmentin, vitrier, recevait des trésoriers de Notre-Dame la somme de sept livres pour « avoir rabillé les victres du revestière qui avaient été cassées pen- « dant les troubles ».

Maître Michel Fourmentin, marchand, peintre-vitrier, bourgeois d'Alençon, signait encore au contrat de mariage de son fils, le 31 décembre 1617, à l'insinuation le 16 juillet 1618 ; et le 5 juillet 1619, avait lieu entre ses cinq enfants le partage de ses biens qui consistaient en une maison, sise à Alençon, Grande-Rue, plusieurs métairies et terres dans le Maine, dans les paroisses de

Condé, de Saint-Denis, de Pacé, avec droit de colombier dans cette dernière paroisse « au lieu dit la Fromentinière ».

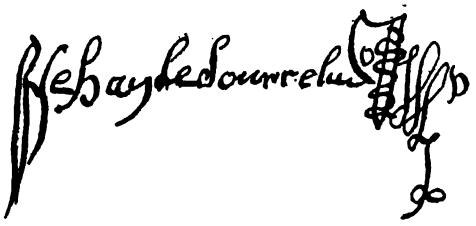
Michel Fromentin signa Fourmentin jusque vers 1600, et invariablement après, Froumentin.

1529. — Leclerc (Pierre), peintre-vitrier, « transporta, le « 15 novembre 1529, à Robert Regnault la somme de dix livres « partie de plus grande somme contenue en ung contrat du faict « des tresauriers de Notre-Dame d'Alençon ». (Tabell. d'Alençon.)

1529. — Godeville (Robert), peintre-vitrier. Dans un acte du 18 octobre 1529, « Pierre Fourmentin, victrier, bourgeois d'Alen- « çon, vend à Robert Godeville, aussi victrier, demeurant de pre- « sent a Alençon, une robe de drap noir, a usage dhomme, fourree « de penne noir, laquelle robe ledit Fourmentin a veue de nous « luy a baillée et livrée et que ycelui Godeville a prinse et acheptée « la somme de vingt livres. Ledit Fourmentin s'est tenu content « du transport de vingt livres que le dit Godeville dit luy est « due par les *tresauriers de Notre-Dame pour reste de pl* « *grande somme.* » (Tabell. d'Alençon.)

1530. — Lebourlier (Jean), peintre-vitrier, fils de Franç

Lebourlier de la paroisse de Condé (Cne située à 4 kil. d'Alençon). Habita Alençon vers 1534. (Tabell. d'Alençon.)



1532. — Bouestard (Mathurin), peintre-vitrier, bourgeois d'Alençon, épousa Manette Seurin. Reçut, en 1558, des trésoriers de Notre-Dame la somme de 26 livres « par avoir racoustre les « victres cassées tant haultes que basses ».

Il est décédé avant le 8 mai 1573. (Tabell. d'Alençon.)

1532. — Dypré (Guillaume), peintre-vitrier, demeurant à Alençon, le 4 février 1532, fit à cette date l'accord suivant : « Entre Mess. Richard Auvray, prestre, et Mess. Jehan Lebouc aussi « prestre et Guillaume Dypre, painctre, demeurant a present a « Alençon. Les dits Lebouc et Dypre se sont submis et obligez « ensembles et chacun pour le tout estoffer une ymaige en façon « dange en la maniere qui ensuict cest assavoir, que la tunique « du dit ymaige sera estoffee de fin or bruny, les franches de la « tunique dor mat, les ailes dor paly, le visaige de incarnat, pour « les mains et les pieds de quelques bonnes couleurs et le livre « sur les mains dudit ange de quelquautre belle couleur, le tout « prest rendu a Pasques prochainement venant et ce pour la « somme de dix livres. » (Tabell. d'Alençon.)

Guillaume Dypré reçut 11 livres « pour avoir painct et faict une « pentacion au grand autel de l'église de Saint-Denys (sur Sarthon) « et avoir faict sur une lyte autour de l'esglise les armoiries de « defunct Noble Pierre Dumesnil, sieur de Saint-Denis et de « Chahains, lors de ses funebres obsequez ». (Tabell. d'Alençon, décembre 1554.)

Le 29 juillet 1569, devant les tabellions d'Alençon, Guillaume Dypré donnait à Abraham Dypré, son fils aîné, tous ses biens meubles et héritages situés faubourg « Saint-Blays » à Alençon,

afin de pouvoir demeurer avec lui, ne pouvant rester seul à cause « de son antiquité, foiblesse et décrepité ». Il est décédé vers 1571.

1562. — Dypré (Abraham), peintre, bourgeois d'Alençon, fils aîné du précédent, épousa (c' 2 avril 1578) Jacquine Gaullard, veuve d'Antoine Rouillon, *sommelier d'échanssonnerie de la reine de Navarre*. En 1564, il peignit « lymaige de Notre-Dame placée au grand autel ». (Comptes de Notre-Dame, 1564.)

1562. — Dipré (Guillaume), peintre-vitrier, frère du précédent.

1585. — Rouillon (Moïse), peintre, bourgeois d'Alençon, fils d'Antoine Rouillon, « chef des échansonniers de la feue royne de « Navarre mère du Roy a present regnant » et de Jacquine Gaullard; épousa Marie Quillel, veuve de Michel Cardel sieur des Marettes, fille de Jean Quillel, sieur de la Chapelle, et de Andrée Graindorge. (Contrat, 27 novembre 1597, tabell. d'Alençon.)

Formé par Abraham Dypré, son beau-père, il composa p[illegible] l'église Notre-Dame « le contre autel en tableau ou est pei[illegible]

« l'Histoire de l'Assomption de Notre-Dame et pour ce reçut « 36 livres ». (Comptes de Notre-Dame.)

Il est décédé vers 1601.

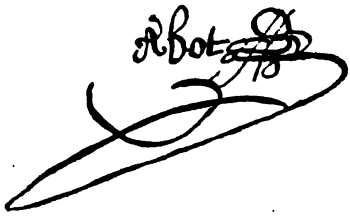
1585. — Abot (Jean), peintre-vitrier, bourgeois d'Argentan, fils de maître Geoffroy Abot, peintre-vitrier, bourgeois d'Argentan; demeurait à Alençon lors de son mariage avec Louise Bizot, fille de Christophe et de Louise Duperche. (Contrat, 28 décembre 1585.) On trouve dans les comptes de Notre-Dame de 1599 à 1604 : « Payé a Jehan Abot, peintre, quatre livres dix sols pour avoir « refaict et racoustre la croix du cymetiere — cent sols pour avoir « paient (*sic*) en plusieurs couleurs et escriptures en lettres dor ce « qui estoit necessaire a la dicte croix et avoir faict et peint le cru- « cifix de Notre-Dame estant au croisillon — sept livres dix sols « pour avoir faict troys penneaulx neufs et releve deux penneaulx « vieulx auxquels il a mis plusieurs lozanges et aultres choses « comprinses dans sa quittance du 12 juin 1600. » En marge est écrit « néant n'a rien voulu toucher ». (Archives de l'Orne.)

Maître Jean Abot, peintre à Alençon, fut inhumé le 14 février 1640.

1610. — Abot (Nicolas), peintre-vitrier, fils du précédent, né à ençon; travailla pour l'église Notre-Dame. On trouve dans les mptes de l'église la note suivante : « Paye quatre livres cinq sols a Nicolas Abot, pour avoir releve de voirre peint estant assiste d'un couvreur et avoir fourny plusieurs pieces de voirre aux

« aultres formes du hault. — Paye dix sols pour avoir peint les « deux pommelettes de la banniere. » (Archives de l'Orne.)

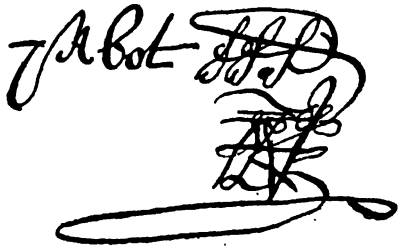
Nicolas Abot fut inhumé à Alençon, le 24 février 1659.



1615. — Abot (Charles), peintre-vitrier, frère du précédent, né à Alençon; épousa Marie Le Damoisel. Il reçut 100 sols pour avoir « fourny ung penneau a la victre de la chapelle du Rosaire « et y avoir mis quantités de lozenges plom et mortier. — Sept livres « pour avoir racoustre les victres de la chapelle du Rosaire. » (Comptes de Notre-Dame, 1640 à 1641. Archives de l'Orne.)

Il fut inhumé à Alençon, le 17 mars 1662.

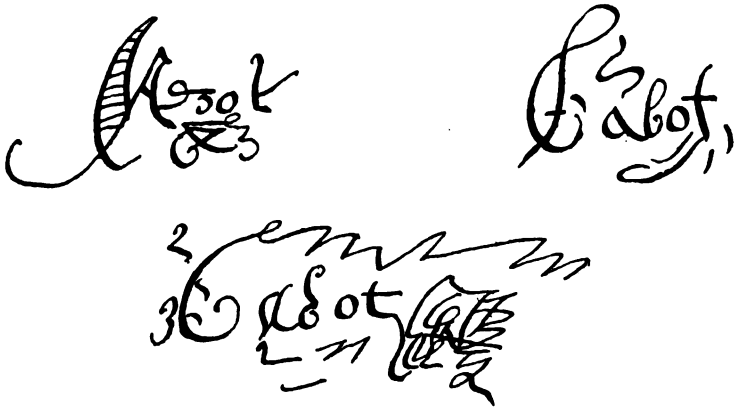
1615. — Abot (Pierre), peintre, frère du précédent, épousa Antoinette Trezain.



De Geoffroy Abot, peintre-vitrier à Argentan, sont issus : 1° Jean Abot, peintre-vitrier, cité plus haut; 2° Geoffroy Abot, peintre, marié à Alençon à Renée Lemoyne, fille de défunt Jean Lemoyne et de Jeanne Chappelain. Contrat le 21 avril 1593 (tabell. d'Alençon); 3° Bertrand Abot; 4° Guillaume Abot, peintre-vitrier à Argentan. En 1632, « de l'avis de tous les paroissiens d'Argentan, « le travail des vitres non placées fut alloué à un peintre-vitrier « de la ville, appelé Guillaume Abot. Il exécuta cinq fenêtres latérales du chœur de l'église Saint-Germain d'Argentan[1]. »

[1] *Saint-Germain d'Argentan*, par l'abbé Laurent. 1859.

On ignorait à quelle famille il appartenait; nous venons de voir qu'il était fils de maître Geoffroy Abot, peintre-vitrier à Argentan, dans la dernière moitié du seizième siècle. Il est présumable que maître Geoffroy Abot ne fut pas étranger à la confection des beaux vitraux de Saint-Martin d'Argentan.



Les trois signatures ci-dessus sont celles de Guillaume et des Geoffroy Abot.

1599. — Pillard (Gilles), peintre-vitrier, fils de Marin Pillard, potier, bourgeois d'Alençon, et de Macée Janvier du Mans; épousa Marguerite Perou. Il apprit au Mans l'art de la peinture et de la vitrerie; plus tard, il parcourut différentes villes afin de se perfectionner dans son art, et revint habiter Alençon, où il exerça sa profession.

Le 10 décembre 1627, il reçut de « Jehan Lesage, cidevant tre-« saurier de l'église Notre-Dame, le reste dune somme de cent « quatre vingt livres qui lui était due pour la refaction de cinq « grandes formes de vitres dans la dite église du coste du Prieuré « et granche a dime ». (Tabell. d'Alençon.)

1623. — Pillard (Jacques), peintre-vitrier, fils du précédent, épousa Françoise Radigué. (Contrat, 23 septembre 1628.) En 1631, le 9 décembre, il s'obligea envers « Magdelaine Turbé veuve de « Jean Dubois a montrer le dit art de la peinture en toutes choses, « pendant deux ans moyennant quarante livres par an, a Abraham « Dubois, fils de la dite veuve ». (Tabell. d'Alençon.)

L'élève profita des quelques leçons du maître; en 1666, il fut commandé à Abraham Dubois, peintre d'Alençon, deux tableaux pour l'église Notre-Dame, « l'un représentant la Cène et l'autre « Jésus au Jardin des Oliviers ».

Ces deux tableaux se trouvent désignés dans la vente faite, le 3 fructidor an III, des objets ayant appartenu aux églises. La Cène fut vendue 235 livres, et Jésus au Jardin des Oliviers 101 livres.

Abraham Dubois avait pour frère maître Jean Dubois, peintre, qui se fixa à Paris.

Les Abot et les Pillard ont donné pendant plus d'un siècle des peintres et des sculpteurs à Alençon et à Argentan.

A l'exception de Pierre Leclerc, Robert Godeville et Guillaume Dypré, tous les noms d'artistes cités dans cette nomenclature appartiennent à des anciennes familles d'Alençon. Dès le quinzième siècle, celle des Fromentin était établie en cette ville et dans les paroisses environnantes, Pacé, Semallé, Condé, etc., et formait déjà plusieurs branches : de Pierre Fourmentin, vitrier en 1519, fils de Jean Fourmentin l'aîné, sont issus les Fromentin, sieurs de la Chapelle et de la Fromentinière [1]. De Jean Fourmentin

[1] Ces surnoms proviennent d'héritages situés commune de Pacé (Orne).

le jeune, sont descendus les ancêtres de Pierre-Jacques Fromentin, né à Alençon, le 2 août 1754, promu général d'une des divisions de l'armée du Nord, le 22 septembre 1793.

Alençon, le 3 mars 1891.

Mme Gérasime DESPIERRES,
Correspondante du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Alençon.

XXVI

OBJETS D'ART RELIGIEUX A AUBUSSON

I

LE CALICE.

A la suite de remaniements successifs et d'agrandissements maladroitement exécutés au dix-septième siècle, l'église paroissiale de Sainte-Croix d'Aubusson ne présente aucun caractère architectural et n'offre aucun intérêt en dehors des faits qui se rattachent à l'histoire locale. Les objets d'art qu'elle possède sont peu nombreux. L'un d'eux pourtant, un calice en vermeil, chef-d'œuvre d'orfèvrerie limousine, a une valeur exceptionnelle. Il offre les rapports les plus frappants avec le beau calice de l'hospice de Limoges, qui porte le nom et les armes de la famille Poyllevé. Les émaux qui le décorent sont un précieux spécimen des premiers émaux peints de Limoges. On sait que la peinture sur émail proprement dite, préparée par des changements insensibles dans la fabrication de l'émail des orfèvres, et par de nouvelles idées de décor des artistes limousins, n'est pas antérieure aux dernières années du quinzième siècle.

Notre calice a déjà été signalé par M. Texier, qui s'est contenté d'écrire dans son *Essai sur les émailleurs et les argentiers de*

Limoges : « Aubusson. — Un calice orné d'émaux. » Évidemment, le savant abbé n'avait ni vu ni manié ce précieux ouvrage. Il le mentionnait d'après une indication très sommaire, et il nous a paru utile d'en offrir au Comité des Beaux-Arts une description aussi complète que possible.

Le calice d'Aubusson, en vermeil ciselé et repoussé, orné d'émaux peints et d'émail incrusté, a 0m,230 de hauteur. Le diamètre du pied est de 0m,178.

La coupe, large et basse, offre, dans sa partie inférieure, des rayons ondulés, au repoussé. Sa hauteur est de 0m,070, et le diamètre de son ouverture est de 10 centimètres. Elle repose sur un nœud de 0m,065 de diamètre, qui présente, dans sa partie supérieure, une série d'ornements au repoussé de forme de larmes bataviques. Autour du nœud, sont huit petits médaillons d'émail peint, de 0m,015 de diamètre, représentant des figures de saints, de saintes et d'évêques, avec auréoles d'or. Il est vraisemblable que ces émaux sont sur argent, comme le sont les armoiries du pied du calice, et ils sont enchâssés dans une légère saillie en vermeil. L'un de ces émaux est signé, très lisiblement : M I; un autre paraît être signé : I P. Les personnages sont en buste, et le dessin est accentué par un léger trait noir. Les carnations sont modelées en blanc, sur un fond violet-bleu. Les lumières des vêtements sont indiquées par des rehauts d'or appliqués au pinceau. Du reste, les rayons des auréoles et les accessoires des vêtements sont tracés assez négligemment. Ces caractères nous paraissent être ceux qui distinguent les ouvrages des premiers Pénicaud et de l'émailleur Monvaerni [1].

M. Bourdery décrit ainsi la manière de ce dernier : « Le dessin en est bon, quoique très sec, la coloration froide, le style très sévère, les physionomies dures, presque farouches. » Cette dernière particularité est remarquable dans la plupart des figures de saints du calice d'Aubusson. Autre rapprochement : « On y remarquera, sur les détails et les bordures des vêtements, des inscriptions dénuées de sens, et dont les lettres, mises pour ainsi dire au hasard, ne constituent qu'un simple motif d'ornementation. » C'est ainsi qu'on observe, sur les émaux de notre calice, une foule de traits jetés négligemment, et que la signature I P ou I B est difficile à déterminer.

[1] Voir ci-contre, pl. XVI.

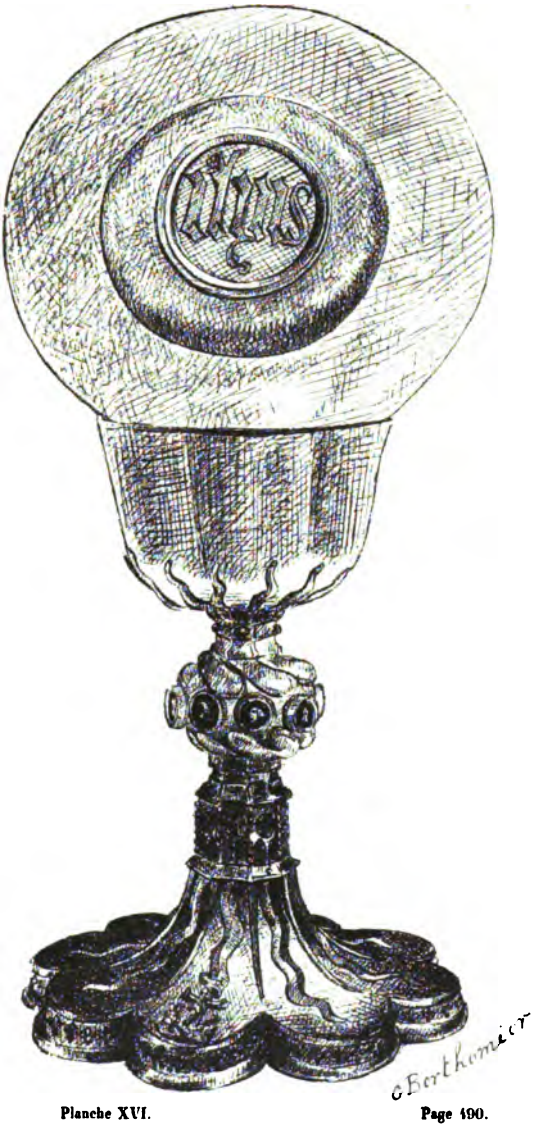


Planche XVI. Page 190.

CALICE D'AUBUSSON

Au-dessous du nœud et formant la partie haute du pied du calice, est une sorte de tour d'église à huit faces. Sur chacune d'elles s'ouvrent des fenêtres géminées du style ogival flamboyant, surmontées d'une rosace à quatre compartiments. La partie de la tige sur laquelle est appliquée cette élégante ciselure est recouverte d'un émail violet foncé, légèrement bleuâtre. Le diamètre de ce petit édifice est de 0m,036.

Le pied du calice, qui est à huit lobes, est orné de rayons droits et flamboyants alternant, exécutés au repoussé. Il repose sur un socle de 0m,015 de hauteur, sur lequel se déroule une guirlande de fleurs de lis en relief, sur un fond croisillé. Cette décoration est de l'effet le plus riche et le plus élégant. Sur le pied est un crucifix en relief, ciselé, ayant d'un côté la Sainte Vierge et de l'autre Saint Jean : petite scène d'un travail exquis. L'inscription de la croix est en caractères gothiques. Sur le lobe opposé est un écusson aux armes de la famille Barthon de Montbas. Le cerf d'or couché est tracé au burin sur le métal, et le fond est un émail incrusté, de couleur bleu verdâtre. Cet écusson est fait sur une plaque d'argent et rapporté.

Le poinçon apposé à l'intérieur et à l'extérieur du pied du calice, et sur la coupe elle-même, se compose d'une petite base carrée, sur laquelle sont deux lettres indéchiffrables, surmontée des caractères gothiques P. I. et d'une fleur de lis. Nous croyons que ce poinçon était la marque de fabrique de la famille Pénicaud. On le retrouve sur le calice de l'hôpital de Limoges. Le même orfèvre a évidemment exécuté les deux ouvrages. Ceci confirme l'opinion de M. Louis Guibert, qui pense que le calice de l'hôpital est de beaucoup antérieur à l'inscription de Jehan Poyllevé, curé de Saint-Gence, et à la date de 1555 qui l'accompagne. Les armoiries du calice d'Aubusson indiquent qu'il a été exécuté pour l'un des évêques de Limoges de la famille Barthon de Montbas, et qu'il est antérieur à 1510, année de la mort de l'évêque Jean II.

Nous sommes donc en présence d'une œuvre de l'époque de transition de l'émaillerie limousine, du commencement du seizième siècle, offrant à la fois un émail incrusté et la peinture sur émail proprement dite.

La patène, également en vermeil, a un diamètre de 0m,175, qui est à peu près celui du pied du calice. Sa partie concave est de

10 centimètres. A l'opposé, dans un cercle légèrement en saillie, est finement gravé le monogramme IHUS, en belles lettres gothiques de 0m,030 de hauteur. La patène est marquée du même poinçon que celui du calice, offrant les caractères P et I, surmontés d'une fleur de lis.

Le calice a dû être réparé, il y a quelques années. La coupe qui se détachait de la tige a été fixée de nouveau au moyen de quatre vis d'argent.

On rapporte que ce précieux objet d'art est entré dans l'église de Sainte-Croix par les soins de Me François Furgaud, archiprêtre de Combraille, promoteur en l'officialité de Chénerailles, curé d'Aubusson de 1777 à 1791.

Ce type de calice, création des artistes limousins, paraît avoir été adopté par la plupart des orfèvres du seizième siècle. Nous le retrouvons dans les *Devises heroïques* de M. Claude Paradin, chanoine de Beaujeu [1]. Une gravure sur bois de ce curieux petit volume reproduit exactement le calice d'Aubusson.

II

LE GROUPE DE SAINTE ANNE.

Au premier étage d'une maison qui porte le n° 23 de la rue du Faubourg des Méris, à Aubusson, se trouve enchâssée une ancienne sculpture sur bois, d'environ 1 mètre de hauteur, connue sous la dénomination de Sainte Anne. La sainte est représentée assise, la tête couverte d'un voile : sa robe forme plusieurs replis qui se développent sur sa poitrine, et la physionomie est pleine d'expression. Sainte Anne tient sur son genou gauche la Sainte Vierge, jeune, avec de longs cheveux, ayant à la main un volume. Son autre main soutient, sur son genou droit, l'Enfant Jésus, cheveux courts, revêtu d'une robe longue et de plus petite dimension que la figurine de la Vierge. Le travail est excellent dans sa naïveté, d'une assez bonne conservation, et nous paraît dater du seizième siècle.

La dévotion à sainte Anne a toujours été en grand honneur à

[1] A Paris, Pour Jean Ruelle le Jeune, rue S. Jacques, à l'ens. S. Jerosme. 1571, p. 212. Une croix de bois est figurée à l'intérieur du calice, qui est accompagné de cette devise : *Antedoti salubris amaror.*

Aubusson. La sainte avait autrefois, comme de nos jours, un autel spécial dans l'église paroissiale, et cette chapelle fut l'objet de nombreuses fondations. Lorsque l'édifice fut transformé, pendant la Révolution, en lieu de réunion de la Société Populaire, puis en Temple de la Raison, le groupe de la chapelle de Sainte-Anne fut recueilli par des mains pieuses et placé à l'endroit où il se trouve actuellement.

D'après Mgr Barbier de Montault, la dévotion à sainte Anne prit une grande extension à partir de la seconde moitié du quinzième siècle. Son iconographie comporte quatre types : sainte Anne enceinte de la Vierge; sainte Anne avec la Vierge; sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant Jésus; sainte Anne avec les trois Marie et leurs enfants respectifs. Le groupe sculpté d'Aubusson correspond au troisième type. Il constitue un intéressant spécimen de l'art religieux au seizième siècle et méritait d'être signalé.

III

LA CLOCHE DE L'HORLOGE.

L'horloge est placée dans une tour ronde, reste des fortifications de la ville au moyen âge. Cette tour se dresse sur un rocher à pic, sur le versant de la montagne des Granges, et domine l'étroite vallée d'Aubusson. « En 1579, les consuls, assistés du lieutenant de la châtellenie, cèdent à Jacques Barraband, marchand, une petite place « sise dans la rue de la Cosse, tendant au ortloge de « la ville, à la condition de ny jamais bâtir et de fournir un demi tonneau de chaux, quand on commencera à réédifier la tour Blanche, sise dans la muraille de la ville, au quartier de l'Horloge[1]. » La tour de l'Horloge fut réparée en 1666, comme l'indique une inscription gravée au-dessus de la porte d'entrée. Nouvelle restauration en 1786. Enfin, les travaux qui ont été récemment exécutés nous ont permis d'étudier la cloche qui sert de timbre et à laquelle se rattache une certaine tradition qui avait éveillé notre attention.

La cloche, dont le poids est évalué à trois cent cinquante kilos

[1] Archives départementales de la Creuse.

environ, porte l'inscription suivante, en beaux caractères gothiques de quatre centimètres de hauteur :

† IHUS MARIA BARBARA VIRGO DEI TU ES REX GLORIE XPE MISERERE MEI.
FAICTE LAN MIL CINQ CENS ET VINGT AMEN.

Le commencement de cette légende est un peu obscur ; nous la traduisons ainsi : *Jésus, Marie vierge* (mère) *de Dieu, Barbe, Christ, tu es le roi de gloire, aie pitié de moi.*

Jhesus, Maria est fréquent aux quinzième et seizième siècles. Au dix-septième, on ajoute *Joseph.* — *Barbara* forme la troisième invocation. On invoquait sainte Barbe contre la foudre. Elle peut figurer ici comme patronne de la corporation des tapissiers d'Aubusson.

Au nom de Jésus correspond la prière spéciale contre l'orage : *Tu es rex gloriæ, Xriste miserere mei* (le donateur ?), *nobis* eût été plus exact.

A *Maria* fait suite *Virgo Dei,* sous-entendu *mater*[1].

Quatre sujets sont représentés sur la cloche, dans un encadrement orné de fleurs :

1° Une grande croix posée sur trois degrés. L'arbre, les branches et les trois marches sont couverts de petites croix, pareilles à celle qui précède l'inscription. Elles sont placées verticalement et horizontalement.

2° A gauche de la croix est un évêque mitré, portant la crosse et bénissant.

3° A droite, saint Michel terrassant le démon. Il est armé d'un bouclier ; sa main droite tient une épée prête à frapper. Un de ses pieds est posé sur la poitrine de Satan.

4° Au-dessous d'*Amen,* est figurée la Sainte Vierge, portant l'Enfant Jésus qui tient un lis à la main. Six étoiles sont autour de la Vierge mère : ses pieds reposent sur un large croissant.

L'iconographie est en rapport avec la formule : la croix pour le Christ, la Vierge mère, saint Michel comme exécuteur des ordres de Dieu ; on suppose l'orage suscité par le démon. Il reste à déterminer la signification de l'évêque qui peut être le patron du donateur inconnu ou bien saint Martial.

[1] Mgr Barbier de Montault, *OEuvres, passim.*

On rapporte que le timbre de l'horloge provient du temple des calvinistes d'Aubusson qui fut démoli en 1685, à l'époque de la révocation de l'édit de Nantes. Quelle que soit la valeur de cette tradition, la destination première de la cloche reste ignorée.

IV

LE RELIQUAIRE DE SAINT BARBARY[1].

Le plus ancien monastère de la Haute-Marche était celui de Roseille (ancien nom *Rodera*), situé à peu près à égale distance d'Aubusson et de Felletin, qui fut fondé, d'après Dom Estiennot, vers l'année 518, par Jocondus et Pélagie dont naquit Aredius (saint Yrieix). Suivant une charte publiée par les Bénédictins, en l'année 751, le monastère de Roseille fut donné à Attanum (Saint-Yrieix-la-Perche, en Limousin), par l'illustre matrone Carissime, fille d'Odon, prince de Bourges, de la très noble famille de Saint-Yrieix. Dès lors Roseille fut soumis immédiatement au chapitre d'Attanum, et immédiatement à celui de Saint-Martin de Tours dont relevaient les religieux établis par Aredius.

Roseille fut détruit par les Normands[2] et ravagé de nouveau pendant les guerres des vicomtes d'Aubusson avec les seigneurs du pays. Les d'Aubusson, après avoir été abbés laïques de ce monastère, le rétablirent, au onzième siècle, et le restituèrent à Saint-Yrieix.

Jusqu'à l'année 1230, Roseille fut un prieuré. Le seul prieur dont on ait conservé le souvenir est le bienheureux Barbary, ou plus communément Barbaire. D'après la légende, le prieur Barbaire disparut un jour de son monastère et vint reprendre possession de son siège après un sommeil de cent ans[3]. Il se fit reconnaître

[1] « A Moutier-Rouzelle, en la Haute-Marche, saint Barbary, abbé, dont le chef est à Aubusson. » (GODESCARD, *Vies des Pères, martyrs et autres saints.*)

[2] Un diplôme de Charles le Chauve de l'année 854 confirme à l'église de Saint-Martin de Tours toutes les possessions et églises brûlées par les Normands. Parmi ces dernières, et à la suite du nom de Saint-Yrieix, vient *Rodera*, traduit par Roseille dans les cartulaires de Saint-Yrieix et de Tours.

[3] On peut lire une pareille légende dans les *Récits des bords du Rhin*, recueillis par les frères GRIM. Une tradition semblable existe au sujet d'un ancien religieux du monastère de Chaumont, près d'Ambert, en Auvergne.

en ouvrant la châsse où étaient les reliques de saint Julien, ce que ses successeurs n'avaient pu faire, car il en avait emporté le secret. Jaloux de sa sainteté, les moines le précipitèrent dans un puits que l'on voit encore à l'intérieur de l'église de Roseille. Un prodige nouveau fit reconnaître aux coupables l'énormité de leur crime. Les restes du prieur Barbaire furent religieusement conservés. De temps immémorial, son chef était offert à la vénération des fidèles. Il fut transféré processionnellement et avec une grande pompe, en 1683, dans l'église de Notre-Dame du Mont d'Aubusson, où les chanoines de Roseille avaient leur siège depuis 1674. Le reliquaire appartient aujourd'hui à l'église paroissiale de Sainte-Croix.

Cette tête osseuse, dont l'antiquité paraît incontestable, mériterait d'être étudiée au point de vue ethnographique. Elle est renfermée dans un buste en bois peint et doré qui a remplacé un reliquaire plus ancien et qui nous paraît dater du commencement du dix-septième siècle. L'exécution est excellente et la physionomie du saint pleine d'expression ascétique. Au sommet du buste est une ouverture, dissimulée par un couvercle, qui permet de voir et de toucher le crâne que recouvre une étoffe de soie.

La translation de ces reliques à Aubusson s'était opérée malgré les résistances des habitants de Moutier-Roseille. Ces derniers contestaient aux chanoines la propriété de l'ancien monastère et de l'église collégiale. En 1685, ils brisèrent les cloches, retinrent les titres du chapitre et enlevèrent les matériaux des maisons des chanoines. Un monitoire d'Annet Fourneyron, doyen du chapitre de Crocq, official du chapitre de Notre-Dame du Mont à Aubusson, en date du 24 décembre 1687, adressé aux curés de Moutier-Roseille, Sainte-Feyre, Saint-Frion, Gioux et autres de son officialité, ordonna la réintégration des titres et la restitution des matériaux.

V

LA CUVE BAPTISMALE.

Au siècle suivant, les chanoines, usant de leur droit, cédèrent à la ville d'Aubusson une cuve baptismale qui était, suivant les règles liturgiques, en dehors de l'antique église collégiale de Moutier-

Roseille. En 1766, les habitants du Moutier avaient transporté ce bassin dans leur église pour servir de bénitier : ils refusèrent de s'en dessaisir en invoquant la possession triennale. Une ordonnance du lieutenant général de la Marche autorisa le chapitre d'Aubusson à se faire délivrer l'objet du litige, et l'enlèvement fut fait le 9 juillet 1770, par Me Christophe de La Seiglière, syndic de la collégiale de Notre-Dame du Mont, assisté de cavaliers de la maréchaussée et de plusieurs individus armés de fusils.

Ce fut la cause d'un procès engagé par Jean Boutonnet, syndic de la paroisse de Moutier-Roseille, malgré les judicieuses remontrances de M. Depont, intendant de Moulins, et le désistement de l'annexe de Saint-Hilaire et d'un grand nombre d'habitants. En 1774 seulement, une transaction eut lieu par la médiation du prévôt du chapitre, François Goubert, de M. de Châteaufavier, subdélégué d'Aubusson, et de M. de Saint-Georges, subdélégué de Felletin. Depuis cette époque, l'antique bassin du monastère de Roseille sert de vasque à la fontaine de la place Espagne d'Aubusson.

Le baptême par immersion fut le plus usité jusqu'au quatorzième siècle. Il est figuré dans un manuscrit du neuvième siècle, conservé à la Bibliothèque nationale : les fonts ont la forme d'un chapiteau de colonne très ornementé. On administrait également le baptême par infusion, et la cuve était alors de dimension plus petite, telle que celle que l'on voit encore dans l'église paroissiale de Poissy, où fut baptisé saint Louis. « Les fonts baptismaux, dit Durand de Mende, doivent être en pierre. » La plupart des fonts, en effet, qui remontent au onzième et au douzième siècle, sont en calcaire très dur, en marbre, en grès ou en granit. Dans les provinces du centre de la France, cette dernière matière était particulièrement employée. La cuve est ordinairement arrondie ou polygonale; elle est sans support, ou elle repose sur un fût de colonne. Quelquefois, une riche guirlande de fleurs et de fruits court autour. La partie inférieure est toujours arrondie et percée d'un trou par où l'eau s'échappe au-dessous du sol[1].

La cuve baptismale d'Aubusson présente toutes ces particularités. L'église collégiale de Moutier-Roseille, d'où elle provient, fut

[1] Abbé Pierret, *Manuel d'archéologie pratique*. Paris, 1870.

construite au onzième siècle (1060-1073), mais nous croyons que ce petit monument fut taillé à une époque plus récente, car son ornementation n'a pas la sécheresse et la raideur byzantines. L'élégant rinceau qui le décore rappelle les ornements en forme de branche recourbée que l'on voit sur certains ouvrages de l'époque de Louis IX et nous autorise à le faire remonter au treizième siècle. La cuve, en granit du pays, a deux mètres vingt-cinq centimètres de diamètre, et sa profondeur est de quarante-cinq centimètres. Sa base arrondie est ornée d'une série de lobes en demi-relief qui vont en s'amincissant à leur partie inférieure. Au-dessus, entre deux tores ou moulures, se déroule un rinceau, guirlande de fleurs et de fruits délicatement sculptée. A la base est l'orifice destiné au passage de l'eau.

Le plan de l'église collégiale de Moutier-Roseille est complètement étranger à l'architecture limousine et en dehors de ses principes architectoniques. Sa décoration, au contraire, est celle de la région[1]. Indépendamment de ses sculptures intérieures, on remarque, disséminées dans son voisinage, des pierres sculptées dans le goût de la cuve baptismale. Il faut donc, suivant toute vraisemblance, attribuer celle-ci à un artiste limousin.

Nous avons le regret de constater que ce petit monument est très détérioré. Le granit à gros grains de la Creuse, dans lequel il a été taillé, résiste mal aux alternatives de la pluie et de la gelée et se désagrège facilement sous notre rude climat. *Tempus edax rerum...* On a respecté, il est vrai, et utilisé d'une manière à peu près convenable l'ouvrage du passé. Mais peut-être n'a-t-on pas employé tous les moyens nécessaires pour sa conservation.

A Peyrat-la-Nonière, bourg voisin d'Aubusson, nous avons remarqué, auprès du porche d'une église du douzième siècle, un beau lion en granit, travail du moyen âge, tel qu'on en rencontre fréquemment dans la Marche et le Limousin, et, à côté, une cuve baptismale de dimension à peu près égale à celle du monastère de Roseille, mais sans aucun ornement. Le granit, en effet, motive la sobriété des sculptures et la recherche des surfaces planes. Il impose les formes simples et les grandes lignes, car il ne perme

[1] M. Jean de Cessac, *Église collégiale de Moutier-Rauseille*. Guéret, 1886.

pas, comme le calcaire, les retouches multiples. Notre antique bassin offre donc, par son élégant décor, un intérêt exceptionnel, et il m'a paru mériter à divers titres l'attention du Comité des Beaux-Arts.

Cyprien PÉRATHON,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Aubusson.

XXVII

SAINTE-MARIE DES CHASES

PEINTURES MURALES DU DOUZIÈME SIÈCLE

« MESSIEURS,

« La rivière d'Allier commence, dans la Lozère, en montagnarde sauvage et finit dans le Nivernais où, en cours d'eau opulent, elle se jette dans la Loire. Non loin de sa source — dans ce qui est la Haute-Loire aujourd'hui et fut la basse Auvergne jadis — elle coule très sinueuse au fond de gorges pittoresques formées de polyèdres basaltiques réguliers que couronne, en amas, la brèche volcanique. On dirait de gigantesques champignons s'avançant en promontoires.

« Sur ces promontoires — et rive droite et rive gauche — se dressent, mi-ruinés, des abbayes comme Chanteuges, des prieurés comme Saint-Arcons; ou bien se blottissent, dans des anses de terre au bord de la rivière, l'abbaye de Saint-Julien des Chases, l'église de Sainte-Marie des Chases, pour ne parler que d'elles.

« C'est dans une de ces anses exiguës, entre des escarpements de rochers, que Sainte-Marie des Chases élève, au milieu des vignes, sa petite église isolée, à quelques pas d'un bouquet de grands noyers ombrageant une fontaine miraculeuse.

« Cette petite église est un vrai bijou d'architecture romane et de traditions légendaires. Bâtie en moellons volcaniques de moyen

appareil, elle affecte quelques formes architecturales spéciales, venues du Gévaudan auquel le pays confine de ce côté — par exemple, la forme polygonale extérieure de son abside.

« Voici la légende de son origine. La superbe basilique de Notre-Dame du Puy venait d'être achevée. Sainte Anne descendit du ciel pour admirer le temple dédié à sa fille. Elle fut prise, soudain, du désir que sa fille eût aussi en Auvergne un sanctuaire. C'est pourquoi, ayant ramassé le marteau du maître maçon, elle s'envola sur la montagne la Durande, d'où, lançant le marteau à travers les airs, elle dit :

Où ce marteau cherra,
Une église on élèvera.

« En effet, les hommes et les anges se mirent de concert à la besogne — ceux-ci détruisant la nuit l'ouvrage de ceux-là. Enfin, sur ce bord de l'Allier où le marteau était tombé, s'éleva Sainte-Marie des Chases.

« Sainte-Marie des Chases, dans ses proportions, a les apparences d'un de ces édicules que les peintres archaïques mettent dans la main d'un fondateur d'abbaye ou d'un chef d'Ordre. A demi engagée dans une coulée de terre qui s'escarpe vers le rocher à pic, l'église s'encastre progressivement dans le sol jusqu'à son chevet à trois pans enfoui presque tout entier.

« Le clocher continue sa façade, clocher pyramidal en dalles de lave, avec une double baie romane aux quatre vents. Le flanc droit de l'église est percé de trois fenêtres ouvertes ; le flanc gauche, de trois fenêtres aussi, mais bouchées, et parce que sur lui s'appuyait un petit bâtiment disparu. Le flanc droit, le seul dégagé alors, est ceinturé d'un litre blanc, cette ceinture, blanche ou noire, qui était le deuil porté par une église à la mort de son seigneur. On entre dans l'église par un porche ouvert dont, à droite et à gauche, les deux arches ont été maçonnées. Mais dans la maçonnerie de celle de droite, est engagé un sarcophage de pierre sans sculptures ni moulures, sarcophage à couvercle par une cassure duquel, en 1793, — alors que Sainte-Marie des Chases était révolutionnairement devenue *Marie pénible*, — les cendres ont été profanées et jetées au vent. Quel était ce sarcophage? C'est encore une légende qui répond. Un évêque de Mende était mort, ayant demandé à être

enterré « où les cloches sonneraient toutes seules ». On prend son cercueil et l'on va, par monts et par vaux, toujours, longtemps, attendant, écoutant. Enfin, les porteurs arrivent sur les hauteurs qui dominent l'Allier. Soudain, dans le clocher roman de Sainte-Marie des Chases, les cloches s'ébranlent et sonnent, et c'est là, sous le porche, qu'est déposée la dépouille de l'évêque.

« Si c'est vraiment là le tombeau d'un évêque de Mende, quel pourrait être cet évêque? Un seul, me signale le savant Augustin Chassaing, un seul, qui ne figure point dans l'obituaire de Mende, mais uniquement dans l'obituaire de Saint-Alyre de Clermont, Étienne Masaurie, mort en 1277.

« Dans l'intérieur de l'église est une tribune adossée au porche, éclairée par la baie romane de la façade, et laissant par un trou rond à la voûte émerger dans le clocher au moyen d'une échelle. Au fond de l'église, derrière un arceau roman surmonté, et que domine l'oculus initial, s'arrondit le chœur en cul-de-four surbaissé que divisent trois arceaux, correspondant aux trois pans extérieurs du chevet. De chaque côté du grand arceau, là-haut, sont accrochées, en deux exemplaires, les armoiries d'une abbesse des Chases, armoiries que nous avons retrouvées sur le pied d'un calice à l'ancien prieuré de Saint-Arcons, aujourd'hui église de paroisse, et dont nous reparlerons plus tard.

« La nef a donc trois baies ouvertes, sur la droite, dans trois arceaux formant la paroi et, sur la gauche, dans les trois arceaux correspondants; autour des trois baies murées subsistaient quelques rares débris de peintures murales, — débris excessivement curieux, que j'ai relevés, et étudiés et qui, depuis, sont tombés en gravats.

« De même que l'église porte extérieurement un litre blanc, elle porte intérieurement un litre noir, et ni sur l'un ni sur l'autre, trace aucune des armoiries que l'on y peignait habituellement de distance en distance. Il est probable qu'à chaque mort d'abbesse, et dans notre hypothèse, on appendait, le long des litres, ses armoiries volantes.

« De ces trois arceaux, deux seulement ont retenu quelques fragments de leurs peintures, peintures ayant trait aux fins dernières de l'homme.

« Le premier donne la représentation complète du Jugement dernier, avec ses élus d'un côté, avec ses réprouvés de l'autre. Mais

la scène commence par le haut et se poursuit en descendant, à gauche pour les premiers, à droite pour les seconds, puis débordant encore, au bas, sur les faces intérieures de l'arceau que, pour le reste, emplit un motif roman d'ornementation.

« Là-haut donc, un ange à mi-corps jaillit d'un nuage, sonnant d'une trompe embouchée du côté de la terre sur une troupe d'âmes nues aux formes féminines et aux gestes de piété et de surprise. A la suite et dans des proportions surhumaines, — afin de rendre, selon le mode hiératique, la puissance surnaturelle par les dimensions matérielles, — un ange nimbé, à grandes ailes, tenant une lance de la main gauche et faisant de la droite un geste de présentation, se tient debout auprès d'une religieuse à genoux. L'ange est saint Michel, l'archange justicier de tous les *jugements derniers*. La religieuse est une *dame* des Chases, qui, les mains jointes, s'adresse à un Christ assis, monumental de taille et de draperies, dont les deux pieds percés reposent sur un escabeau à trois trèfles ajourés. Le haut du corps n'existe plus. Tout cela se passe dans un ciel étoilé. La sentence est rendue. A gauche, les âmes des justes se rendent à la *Jérusalem céleste*, sous la conduite d'un ange. Mais des âmes il ne reste rien, et de l'ange que des jambes sveltes et élégantes délinées par un simple trait, comme pour immatérialiser le plus possible sa nature éthérée. Sur la face interne de l'arceau, la Jérusalem céleste est représentée par une haute maison aux tuiles rouges, aux ouvertures romanes, avec un escalier de bois extérieur en échafaudage le long duquel vont et viennent des personnages [1].

« C'est là un échantillon très rare et très curieux des habitations civiles au douzième siècle.

« A droite et de l'autre côté de la baie maçonnée, et sous l'escabeau du Christ, c'est l'Enfer. Un diable à tête de chat, à queue de faune et au corps velu ramène derrière lui, au moyen d'une corde, tout un groupe d'âmes condamnées. Un autre le précède, portant, assise sur ses épaules, une femme nue — une âme — et tenant dans sa main droite un cœur enflammé. Devant lui et dans une sorte de fosse au milieu des flammes, s'esquisse la foule des âmes déjà punies. Puis, sur la face interne de l'arceau est planté le torse

[1] Voir ci-contre, pl. XVII.

Planche XVII. Page 502.

FRAGMENT D'UN JUGEMENT DERNIER DU XIIe SIÈCLE

PEINTURE MURALE DE L'ÉGLISE DE SAINTE-MARIE DES CHASES

(Haute-Loire)

trapu, épais, noir, d'un diable contrastant avec les formes éthérées de l'ange qui préside à la joie des élus. La tête a été détruite par de saintes colères.

« Sur le second arceau, il ne reste que le bas d'un crucifiement : les pieds du crucifié et les draperies inférieures de deux *saintes femmes;* au-dessous, un buste de martyr, les mains relevées derrière le dos et attachées à une sorte de pilori. Lui tournant le dos, quelques soldats aux cottes de mailles du douzième siècle et aux visages méditatifs. Le martyr divin en exemple au martyr humain. Tout cela est traité, dessin et couleur, non selon les procédés liturgiques élémentaires de la peinture orientale byzantine, tels que nous les trouvons dans le manuscrit du moine Denys d'Agrapha, mais selon les procédés de l'art roman occidental, latin, dont le moine Théophile à son tour nous a laissé la technique. L'art commence à rompre les langes hiératiques, et le mouvement se déclare. La peinture s'inspire déjà, quoique timidement encore, des modèles humains et d'un certain idéal. Les visages ovales ont des expressions de recueillement; les gestes sont faciles et quelquefois gracieux; les corps s'allongent avec élégance; les draperies flottent en plis historiques et vivants; l'ocre jaune, la vénède et le minium font tous les frais de ces peintures murales, et dans ces couleurs, comme dans le faire des vêtements, on retrouve les prescriptions du *Diversarum artium schedula.* Entre l'ornementation d'un monument et sa destination, l'harmonie existe presque toujours, et l'intention est formelle.

« Qu'était-ce donc que cette petite église de Sainte-Marie des Chases avec ses peintures funèbres, son litre intérieur et son litre extérieur? Une rapide petite esquisse historique est ici nécessaire. Bien singulier petit coin que ce coin des bords de l'Allier, avec Sainte-Marie des Chases sur la rive droite, et presque en face sur la rive gauche, l'abbaye de Saint-Pierre des Chases et le prieuré claustral de Saint-Julien des Chases! L'abbaye de Saint-Pierre des Chases avait été fondée en 800 par l'épouse de Claude, seigneur et viguier de Chanteuge. C'était un monastère de filles nobles, devant faire preuve de six quartiers de noblesse des deux côtés. Elles étaient vêtues de noir et s'appelaient les *Dames,* composaient le chapitre et élisaient parmi elles leur abbesse. Elles avaient des habitations séparées (*casa*) autour du cloître et de

l'église. Elles étaient servies par des Sœurs roturières, habillées de blanc, et appelées *les filles blanches*.

« L'abbaye était chef d'Ordre. Elle avait sous sa dépendance, dans les diocèses de Saint-Flour et de Mende, huit prieurés, dont Saint-Arcons, Saint-Julien des Chases et Sainte-Marie des Chases, tous trois dans le rayon d'un kilomètre.

« Chaque prieuré était gouverné, pour le bénéfice et le service divin, par une prieure qui y vivait avec une compagne sous la règle des Chases et la juridiction de l'abbesse qui allait les visiter une fois par an.

« Au quinzième siècle, les abbesses, pour s'approprier les bénéfices des prieures, à la mort de celles-ci ne les remplacent plus, et sous Isabeau de La Fayette, en 1563, tel aurait été le sort du prieuré de Sainte-Marie des Chases. Après cette abbesse, le siège abbatial fut brigué par Magdeleine de Foix-Caraman, imbue des idées luthériennes, et qui, finalement, se fit enlever par un gentilhomme huguenot du Languedoc. Le roi Louis XII avait jadis pris l'abbaye sous sa sauvegarde, et en vertu de cette prérogative, après des dissensions intestines causées par les idées religieuses nouvelles, le roi Louis XIII, de son autorité privée, nomma pour abbesse, en 1614, Jeanne de Beauverger-Mongon, d'une maison d'Auvergne. Je ne suivrai pas l'abbaye dans une série d'oppositions et de révoltes qui, du Saint-Siège auquel la soumettaient ses antiques privilèges, la fait passer sous la juridiction des évêques de Saint-Flour, puis agréger à la Chaise-Dieu et enfin à Cluny.

« Je relève seulement ceci : que l'abbaye fut incendiée en 1645 et reconstruite.

« Au milieu de tout cela, qu'était en réalité Sainte-Marie des Chases? Il y a là, Messieurs, un problème historique dont plusieurs solutions ont été hasardées et qui reste toujours à l'état d'énigme.

« C'était un simple prieuré, ont dit les uns, et, comme nous l'avons vu, le bâtiment modeste qui flanquait le côté gauche de l'église aurait été la demeure de la prieure et de sa compagne. Quelques lignes de faite à la chaux, quelques trous de poutre taillés dans les moellons de l'église, il ne subsiste pas autre chose. C'était, avant 1645, disent les autres, la première abbaye qui aurait occupé toute cette étroite anse de terre et dont l'église resterait seule debout. Les inondations assez fréquentes et terribles de

l'Allier, en ce coin où la fuite était impossible et les ravages désastreux, devaient, l'occasion fournie, faire émigrer l'abbaye sur la rive gauche plus découverte. Et c'est ce qui aurait eu lieu après l'incendie de 1645.

« Est-ce que là, soutiennent les troisièmes, autour de cette église et près de cette fontaine, miraculeuses toutes deux, n'aurait pas été le cimetière de l'abbaye située en face, et qu'un bac sur un fond presque à fleur d'eau met vite en communication? Les ossements nombreux que l'on remue dans les vignes, le sujet des peintures murales de l'église, ce litre blanc extérieur, ce litre noir intérieur ne suffiraient-ils pas à nous confirmer dans cette opinion? Sainte-Marie des Chases aurait été, sur un grand patron, la chapelle mortuaire qu'on élevait souvent jadis au milieu des cimetières. On appendait, le long des litres, les armoiries de l'abbesse morte, et elles y restaient jusqu'à ce qu'un nouveau décès vînt leur en substituer de nouvelles.

« Quoi qu'il en soit, de ces armoiries deux écussons ont échappé et sont restés, là-haut, de chaque côté du grand arceau qui ouvre le chœur, nous l'avons dit. Ce sont les mêmes armoiries que celles trouvées sur un calice de Saint-Arcons, don d'une abbesse des Chases, suivant la tradition.

« Elles sont burelées d'argent et d'azur, écartelées en sautoir d'hermine et de sable et surmontées de la crosse abbatiale. Ce sont les armes de Beauverger-Mongon qui donnèrent plusieurs abbesses à l'abbaye des Chases. Nous en relevons quatre dans la *Gallia christiana :*

« Jeanne de Beauverger-Mongon, dont nous avons déjà parlé, en 1604;

« Sa nièce, Françoise de Beauverger-Mongon;

« Charlotte de Beauverger-Mongon, en 1665, encore abbesse en 1670;

« Marie-Louise de Beauverger-Mongon, 1698-1715.

« En 1790, la dernière abbesse était Catherine de La Rochelambert. Comment, entre 1715 tout au moins et 1790, les écussons d'une abbesse de Beauverger-Mongon sont-ils restés dans l'église, et y furent-ils les derniers? Dans l'hypothèse où Sainte-Marie des Chases eût été la chapelle mortuaire et le cimetière de l'abbaye, peut-être est-ce à partir de cette abbesse que l'on abandonna le

champ de repos de Sainte-Marie des Chases, déjà bien ruinée et plus menacée par l'Allier, pour l'établir en pleine abbaye à Saint-Pierre des Chases. L'incendie de 1645 a détruit les archives et la Révolution ruiné le monastère. Néanmoins, je ne renonce pas à serrer de plus près toutes ces énigmes historiques. Cette fois, le temps m'a manqué.

« Art, Histoire, Archéologie, c'était beaucoup à la fois, Messieurs, et beaucoup trop, malgré votre attention si bienveillante et si... vaillante.

« Je ne parlerai que pour mémoire de deux écussons dont l'un représente l'apôtre saint Pierre, patron de l'abbaye, et l'autre les armoiries de l'abbaye, celles-ci : *d'argent à une croix d'or ansée et chargée d'une colombe de sable.*

« Ces fresques de Sainte-Marie des Chases, dont cette année a vu tomber les derniers vestiges, sont la vingt-cinquième reconstitution de l'œuvre de sauvetage à laquelle je me suis voué depuis quinze ans. Elles sont allées, au Musée du Puy, prendre leur place dans la série des peintures murales du douzième siècle. »

Léon Giron,
Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, au Puy.

XXVIII

YVES-ÉTIENNE COLLET,

MAITRE SCULPTEUR AU PORT DE BREST.

L'architecture navale, si laidement transformée depuis peu, en prévision de luttes gigantesques et d'effroyables hécatombes, eut pour aimables supports, pendant les deux siècles précédents, les beaux-arts, les arts divins de la statuaire et de la peinture. — Ce n'était pas, assurément, que les Duquesne, les Tourville, les Suf-

fren, les Du Couëdic et les Richer ne fussent, pour les marins des temps modernes, des types immortels de patriotisme et de valeur; mais dans le génie maritime d'alors, et jusqu'aux découvertes récentes de plus terribles fléaux de destruction, toutes les gloires aimaient à s'unir, à s'entr'aider, et savaient se faire de mutuelles concessions. — Des constructeurs tels qu'Olivier, Hubac, Pangalo, Sané, s'appliquaient à donner aux vaisseaux de guerre des formes non moins gracieuses qu'offensives, en même temps que Puget, Lange, Verdiguier, Caffieri et leurs émules moins célèbres ornaient les proues et les galeries extérieures de ces grandes figures historiques ou allégoriques, inspiratrices de sentiments élevés, même pour les natures les plus rudes et les plus incultes. — Des peintres éminents ou distingués, Laroze entre autres, prodiguaient dans les intérieurs, appartements des chefs et salles de conseil, de somptueux ou riants paysages, analogues aux splendeurs de Versailles, aux grâces de Trianon, et qui, dans les dures épreuves de la tempête, des croisières et des combats, rappelaient à ces braves, si loin qu'ils fussent de la cour, de la ville ou de leurs terres, cette patrie bien-aimée qu'ils avaient à illustrer et à défendre. — Il arrivait aussi, parfois, que dans une même famille, ou chez un même homme, comme chez les Hubac et les Ozanne, le génie de l'artiste accompagnât heureusement celui du constructeur. — Ainsi, et malgré ce qu'il nous faut bien admettre comme un étrange progrès, exigé par les nécessités de la nouvelle tactique, nous ne pouvons nous défendre d'amers regrets sur les sacrifices que ce bouleversement nous impose.

Parmi les artistes qui se sont distingués dans l'ornementation des proues et des poupes des vaisseaux de guerre, nous avons tenu à donner un souvenir à Yves-Étienne Collet, l'un des derniers de cette honorable phalange. — Successeur de Caffieri et de Lubet dans l'emploi de chef de l'atelier de sculpture du port de Brest, il y accomplit de bons et nombreux travaux, dont nous possédons nous-même quelques spécimens et des esquisses.

Collet (Yves-Étienne), fils de Jacques-Étienne [1] et d'Élisabeth

[1] Jacques-Étienne, sculpteur lui-même, fils de Robert et de Charlotte Le Mordant, né à Brest le 21 avril 1721, y mourut le 17 février 1808, âgé de quatre-vingt-six ans dix mois. Nous n'avons pas connu ses œuvres.

Siviniant, naquit à Brest le 1er mars 1761, marié à Jeanne-Marguerite Cruau, le 7 octobre 1789. — Admis à neuf ans comme apprenti, il passait ouvrier le jour de ses seize ans accomplis, 1er mars 1777. — Cinq mois après, 1er août 1777, il était nommé contremaître, puis aide-maître entretenu le 1er mai 1784, et maître entretenu, chef de l'atelier de sculpture le 19 mars 1797, emploi qu'il conserva jusqu'à son admission à la retraite par dépêche du 19 juin 1840 (63 ans, 10 mois, 9 jours de services). — Promu chevalier de la Légion d'honneur le 19 août 1824.

A ces indications officielles, relevées sur une ancienne matricule de la Direction des Constructions navales, viennent s'ajouter, avec tout intérêt pour l'Art et l'histoire de Brest, celles qui nous ont été données par sa famille.

Peu de temps après son admission comme ouvrier, Yves-Étienne Collet fut envoyé à Paris par le comte d'Hector, commandant de la marine, en qualité d'élève sculpteur, aux appointements de 800 livres, son père lui faisant 400 livres en plus. Il devait y étudier l'antiquité, les œuvres des grands sculpteurs modernes, Coysevox, Coustou, Bouchardon, et y suivre les leçons de l'Académie des Beaux-Arts.

Sa première œuvre, modelée en terre, fut un *Moïse*, présentant les Tables de la Loi aux Israélites. Il traita ensuite, sous la même forme, Esther aux pieds de Mardochée, qui lui valut le premier prix de l'Académie. Rappelé à Brest après ce double succès, il y fut nommé premier artiste, ce qui concorde avec la matricule, constatant sa précoce élévation, à vingt-trois ans, à l'emploi d'aide-maître entretenu. Lorsqu'il devint, à trente-six ans, chef de l'atelier de sculpture, ce fut sur un concours avec le sieur Baligant[1] et par arrêté du Directoire exécutif. (*Dépêche du ministre, amiral Truguet, du* 29 *ventôse an V.*)

Collet, pendant ses longs services, se tint toujours pour satisfait de cette position subordonnée, mais assurée et paisible, qu'un plus célèbre et non moins modeste, Pierre Julien, avait sollicitée lui-

[1] Charles-Marie Baligant, artiste recommandable, est l'auteur d'un buste de Lamotte-Picquet, placé en 1791 dans la salle principale de l'hôtel du commandant de la marine.

même[1]. — Dans cet esprit de modestie, comme dans son amour pour la Bretagne, il ne paraît avoir ambitionné rien de plus que l'approbation des chefs maritimes et les éloges de ses confrères et de ses concitoyens. Les ouvrages qu'il produisit, principalement sur bois, furent nombreux; mais que sont devenus tous ces personnages historiques ou allégoriques, étudiés et exécutés avec soin, qui, après avoir embelli pendant quelques années les proues des vaisseaux, furent abattus sans trop de ménagements, dans les chantiers de démolition, et confondus, délaissés parmi tant de débris informes?...

Parlons d'abord de ce que nous avons sous les yeux, de ce que nous avons recueilli et conservé nous-même.

Un Christ, ouvrage en bois (23 centimètres de haut). — Le Sauveur vient d'expirer. Sa belle figure a déjà perdu l'expression de la douleur. Un reflet de béatitude est empreint sur le calme de la mort. Le poids de la tête l'incline sur la droite, et les muscles saillants du cou s'en ressentent. Le corps est naturellement affaissé; les bras, on le voit à leur tension, le supportent; les doigts sont repliés doucement, à l'exception des index, dirigés tous deux vers le ciel. Les chairs de la poitrine sont encore soulevées; les membres inférieurs sont en complète défaillance. L'auteur a omis de percer les pieds, qui reposent sur un petit socle. — Il a été prié souvent près de cette image.

Le Reflux dans un fleuve. — Il est symbolisé comme suit, par un haut-relief en terre cuite, de 34 centimètres sur 20, groupe fort intéressant. — Neptune est assis, mais imparfaitement, sur un roc, parmi des algues. Il est légèrement penché en arrière, et appuyé de la main gauche sur la hampe de son trident, comme pour se retenir, tandis que son bras droit, étendu sur l'épaule de la divinité du Fleuve, montre du doigt l'étendue de son empire. Le Fleuve, au contraire, est vu de dos, même pour la tête, et en relief moins élevé, sauf pour le bras gauche, en saillie sur le corps de Neptune, qu'il étreint fortement. Sa droite, invisible, tient une

[1] Pierre Julien, l'auteur du *Guerrier mourant*, de *la Baigneuse*, des statues de Lafontaine et du Poussin, désespérant d'obtenir le titre d'académicien, se condamna à descendre de la haute sphère de l'Art, et sollicita l'emploi de sculpteur de proues à Rochefort. (*Notice sur la vie et les ouvrages de Pierre Julien*, par Joachim Le Breton, p. 13.)

rame, dont la palme se montre au-dessus de l'épaule. La vigueur du dieu des mers est bien accentuée dans les traits comme dans les membres. Lui et le Fleuve, on le sent, obéissent à une impérieuse nécessité. — Ce morceau nous paraît conforme aux lois d'une rigoureuse esthétique.

Amphitrite guidant son char emporté par des chevaux marins, et suivie par un Triton. — C'est une petite ébauche en cire, plaquée sur une mince planchette. Elle n'a rien de remarquable que la morbidesse des chairs, et l'assurance calme de la déesse, témoignée par son attitude, par l'aisance avec laquelle elle tient les rênes et porte le trident, et surtout par un léger croisement des pieds, étendus sur le bord du char. — Œuvre sans importance, d'ailleurs.

Dix-huit croquis à la plume, dont quatorze de figures pour l'ornementation des proues, et quatre pour galeries d'arrière, frontons ou dessus de portes :

Le Temps ou Destin, — Alexandre, — Pacificateur, — Même sujet, — Glorieux, — Minerve, — Cérès, — Méduse, — Magicienne, — Capricieuse, — Jeanne d'Arc, — Jean Bart, — Vengeance, — Illyrienne [1].

Neptune enfant, domptant un cheval marin (deux croquis, dont l'un a été exécuté pour le fronton du Musée maritime de Brest). — Vénus sortant de la mer, dans une conque portée par des dauphins. — Deux esclaves, assis par terre, enchaînés au pied d'un trophée (pour le bagne probablement).

Ces croquis, — est-il besoin de le dire? — ne sont pas tous également méritoires. Ainsi les traits et l'expression des visages d'*Alexandre* et de *Jeanne d'Arc* sont insignifiants ou faux; le *Glorieux* nous semble plus malicieusement que dignement rendu, type de la gloriole plutôt que d'une gloire légitime; tandis que la *Magicienne,* dessinée avec soin et avec goût, pourrait rivaliser avec l'*Armide* de Louis Hubac [2]. — Mais toutes les attitudes sont cor-

[1] Nous possédons aussi un croquis signé : Michel Collet, 1818. Il est du fils d'Yves-Étienne, fort bien dessiné, pour la galerie de la frégate *l'Astrée,* et représente cette divinité assise et des ornements divers, cariatides, guirlandes, thyrses, etc. — Jacques-Marie-Michel Collet, contremaître sculpteur, né en 1793, mort le 18 mars 1878, à quatre-vingt-cinq ans et demi, fut le troisième de cette génération d'artistes.

[2] Voir *le Sculpteur Hubac,* par M. Tamisier. Marseille, 1858.

rectes, imposantes ou gracieuses selon le sujet; — les costumes, les draperies riches ou sévères, les attributs bien appropriés.

Mentionnons encore l'esquisse d'un projet de tableau dont le motif serait : *Idée enfantine de la mer.* — L'artiste a pris soin d'en écrire l'explication en marge de son dessin, en ces termes : « Allégorie du tableau. Il représentera la mer et ses productions. « On y verra un petit génie, naviguant sur un monstre marin. Il « portera sur sa tête une très grande coquille, remplie de perles, « corail et différents coquillages. Le fond du tableau sera une « pleine mer, avec un beau soleil couchant; le devant sera le « rivage, sur lequel on apercevra des pétrifications et plantes « marines. »

Ces petites reliques ne sont point à dédaigner.

Les autres bons ouvrages de Collet sont :

Dans l'église Saint-Louis : deux statues de huit pieds, *Charlemagne* et *Saint Louis, — les Anges adorateurs, — les Cariatides des orgues, — la décoration de la chaire.*

La décoration du vaisseau amiral, en l'an IX, savoir : une *Renommée*, statues de *la Justice* et de *la Force,* de *Neptune, Mars, Thétis* et *Minerve.* — Nombreux bustes des plus illustres marins français, de Pierre Ozanne, ingénieur; de Joseph Caffarelli, préfet maritime; des directeurs des constructions Pestel et Geoffroy, des médecins Keraudren et Foullioy, de l'inspecteur de la marine Jurien, du directeur des télégraphes aériens, de Vimont, etc.

Décoration du canot impérial, toujours visité par les touristes, et consistant en statues dorées de *Neptune,* un *Triton* à l'arrière, un *Dauphin* sur l'avant, et d'élégants accessoires.

La multiplicité de ces œuvres d'art, leur affectation, les noms des destinataires suffisent à démontrer en quelle estime étaient tenus l'artiste et son remarquable talent; et c'est aux applaudissements unanimes que, seize ans avant son admission à la retraite, la croix d'honneur vint récompenser à la fois son mérite, son dévouement et sa modestie. — Yves-Étienne Collet mourut à Brest le 7 mai 1843, âgé de quatre-vingt-deux ans.

Nous ne saurions terminer cette notice sans dire, au nom des anciens Élèves-Commissaires de la Marine de 1823 à 1830, que nous devions un tel hommage à la mémoire du bon et bienveillant

artiste, visité si souvent dans l'atelier du port, alors très intéressant. — Dès ce temps-là, son instructive conversation trahissait bien quelques alarmes pour l'avenir. *L'utile nous envahit,* disait-il parfois. — Dans sa candide subordination, jamais il n'eût osé prévoir, ni surtout murmurer : *Il nous chasse...*

A. Guichon de Grandpont,
De l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, et de la Société académique de Brest.

XXIX

FRANÇOIS BERTINET

MODELEUR ET FONDEUR EN MÉDAILLES

Il existe une dizaine de médaillons exécutés pendant le dernier tiers du dix-septième siècle et signés *Bertinet* ou *Berthinet*. Ils se recommandent à l'attention des amateurs par une fonte très douce, par un faire large et fin tout à la fois, et peuvent, sans désavantage, soutenir la comparaison avec les œuvres de Guillaume Dupré et de Jean Warin. Plusieurs de ces médaillons se trouvent dans nos collections publiques ou ont figuré dans les expositions rétrospectives; d'autres ont fait l'objet de communications dans les revues savantes. Toutes les fois qu'il en a été parlé, on s'est plaint de l'absence de documents relatifs à Bertinet. Les historiens en disent peu de chose : Baldinnucci, de Fontenai, Mariette, Jal, Lalanne, Didot ne mentionnent même pas son nom. Seul, M. de Montaiglon, dans une étude sur les artistes qui ont travaillé pour le surintendant Foucquet[1], est parvenu à soulever le voile qui

[1] *Archives de l'Art français,* 1re série, t. VI, p. 11-13.

cachait si obstinément la vie de Bertinet, et c'est dans un roman anonyme du commencement du dix-huitième siècle qu'il a retrouvé les principaux linéaments de l'existence très romanesque, en effet, du médailleur. Ce petit volume, in-12 de 194 pages, est intitulé : *L'heureux chanoine de Rome, nouvelle galante, ou la Résurrection prédestinée*[1] ; il est devenu extrêmement rare. J'ai pu consulter l'exemplaire de la Bibliothèque nationale, et c'est à l'aide de cette source d'informations qui paraît absolument sûre, ainsi que de quelques autres indications, malheureusement bien incomplètes, à l'aide aussi des œuvres plastiques de Bertinet, que j'essayerai de fixer les traits épars de cette étrange physionomie, et les caractères de ce talent vraiment original.

François Bertinet ou Berthinet, dont le véritable nom était Francesco Bertinetti, est né à Ostie, à six lieues de Rome, d'une famille bourgeoise honorablement établie. Comme il avait « l'esprit très éveillé et qu'il chantoit parfaitement bien », ses parents le firent entrer comme enfant de chœur à la maîtrise de Sainte-Marie Majeure, où il put faire gratuitement ses études.

Bertinetti, dit son biographe[2], « étoit très bien fait de sa per-« sonne, [avoit] un nez aquilain, les cheveux très noirs et frisez, « le visage très blanc, quoique Italien, une tête tout à fait romaine, « et surtout un grand front qui pronostiquoit, dès ce tems-là, un « grand fond d'esprit[3] ».

Il n'avait pas vingt ans qu'il fut pourvu d'un canonicat dans l'église de Sainte-Marie Majeure, et soutint avec beaucoup de succès ses thèses de philosophie et de théologie. La nature l'avait doué d'un talent extraordinaire pour la musique; il jouait fort bien du luth, de la guitare et de la basse-viole; de plus, dit encore son biographe, « il avoit un génie tout particulier pour représenter

[1] *L'heureux chanoine de Rome, nouvelle galante, ou la Résurrection prédestinée, contenant diverses avantures agréables et divertissantes arrivées du tems du ministère de M. Fouquet, sur-intendant des finances.* Dédié à Son Altesse roiale Madame la Duchesse de Lorraine. — A Paris, chez Michel Brunet, dans la Grande Salle du Palais, au *Mercure galant*. 1707. In-12 de 144 pages, plus 6 pages de table et de privilège, et une longue préface non paginée. L'auteur, « C. M. D. R., Avocat en la Cour », dit qu'il était l'ami très particulier de toute la famille Bertinetti, laquelle était bien établie à Rome. Ce petit volume rarissime porte à la Bibliothèque nationale la cote Y² Inv. 41930.

[2] C'est la qualité que nous donnerons à l'avocat C. M. D. R.

[3] *L'heureux chanoine de Rome*, p. 3.

« en cire, au naturel, sur de petits morceaux d'ardoise, et pour « faire des moules avec du plâtre, dans lesquels fondant différents « métaux, il en tiroit toutes sortes de figures telles qu'il se les « imaginoit, qui pouvoient passer dès ces commencements pour « des chefs d'œuvre et de très bons originaux[1] ».

A l'âge de vingt-deux ans (il n'avait pas encore reçu les ordres sacrés), il s'éprit de la fille d'un célèbre avocat de Rome, nommé Borromei[2]. Bertinetti abandonna son canonicat, et demanda la main d'Antonina Borromei; mais le père, alléguant la grande jeunesse de sa fille, éconduisit le prétendant. Néanmoins, une intrigue fut nouée, et à quelque temps de là, un rival de Bertinetti, le chevalier Urbini, avec lequel il s'était battu en duel, était assassiné par des sbires qui avaient offert leurs services au terrible amoureux.

Bertinetti dut se cacher pour échapper aux recherches de la justice; puis, ayant réuni tout l'argent qu'il possédait, deux ou trois cents pistoles, il se déguisa en pèlerin et quitta Rome.

En compagnie d'autres pèlerins, il se rendit d'abord à Lorette, puis à Ancône, à Bologne et enfin à Venise, où l'ambassadeur de France, qui était parent du surintendant Foucquet, frappé de la bonne mine, de l'intelligence et du talent musical du voyageur, ne tarda pas à se l'attacher en qualité de sous-secrétaire.

Bertinetti fut chargé par l'ambassadeur français d'une mission plus ou moins diplomatique près du surintendant. Le jeune Italien plut à Foucquet, qui devinait en lui un caractère souple, un esprit délié et plein de ressources. Aussi le surintendant n'hésita pas à le garder près de lui, et à l'employer comme agent secret dans ses négociations à l'étranger. Il l'envoya à Cologne, peut-être à l'époque où Mazarin vivait retiré à quelques lieues de là, à Bruhl.

[1] *L'heureux chanoine de Rome*, p. 4.

[2] La femme de l'avocat Borromei avait été victime d'une effroyable aventure, dont les péripéties ont fourni à l'avocat le titre bizarre de son livre. Cette femme était tombée en léthargie; on l'avait crue morte, et ses funérailles avaient eu lieu dans l'église de Sainte-Marie du Peuple. La nuit suivante, le fossoyeur, dans le but de s'emparer des bijoux de la défunte, rouvrit le cercueil; il commençait à couper un doigt à la malheureuse victime, quand celle-ci, sous l'étreinte de la souffrance, se réveilla brusquement. Elle revint chez elle et se présenta à son mari. On peut juger de sa stupeur en voyant cette fantastique apparition. La femme de Borromei était alors enceinte; quelques mois plus tard, elle donnait le jour à une fille, qui fut Antonina.

A la suite d'aventures romanesques que je n'ai point à raconter ici, Antonina Borromei était venue à Paris à la recherche de Bertinetti, qu'elle savait employé chez Foucquet. Apprenant qu'il était à Cologne, elle alla aussitôt l'y rejoindre, et sans plus tarder, ils se marièrent dans cette ville.

Bertinet, qui avait su gagner la confiance de son maître, devint son premier secrétaire[1]. Ce fut assurément Foucquet qui acheta pour son agent favori, en janvier 1661, « l'office de payeur ancien des 400,000 livres de rentes sur les tailles[2] ». Le *Nouveau Mercure galant* lui donne le titre de « payeur des rentes de l'Hôtel-de-Ville[3] ». Ces trésoriers-payeurs étaient préposés au payement des rentes constituées sur la ville de Paris; ils faisaient des profits énormes. Pour déguiser ses opérations financières, le surintendant s'efforçait de faire de ses amis et de ses créatures autant de complices, qu'il compromettait et rendait solidaires de ses malversations. Aussi, lorsqu'en 1661, Foucquet fut disgracié et mis en prison, Bertinet ne manqua pas d'être écrasé par la chute de son tout-puissant protecteur. Il avait été son premier secrétaire, confident de toutes ses pensées, agent diplomatique en possession peut-être de secrets gênants. C'en était trop; il fut emprisonné à son tour, non pas à la Bastille, mais à la Conciergerie du Palais. Il devait y demeurer plus de huit ans. Sa femme, qui obtint de partager sa prison, ne l'abandonna jamais durant sa longue détention[4].

Pendant ses loisirs forcés, Bertinet se souvint de son talent pour les arts plastiques. « Son occupation dans sa prison, dit son bio-« graphe, étoit de peindre, de travailler en médailles et en cire[5]. » Sa première œuvre fut inspirée par la reconnaissance envers le surintendant disgracié.

Le Cabinet de France possède un beau médaillon en bronze, du module de 0m,064 millimètres, représentant Foucquet avec la calotte et la simarre. Comme l'a fort bien remarqué M. de Mon-

[1] *L'heureux chanoine de Rome,* Préface.

[2] Archives nationales, P. 2378, p. 9. Nous devons à l'obligeance de M. H. Stein l'indication de ce document.

[3] *Le Nouveau Mercure galant,* décembre 1677, t. X, in-12, p. 263.

[4] *L'heureux chanoine de Rome,* Préface, et passim.

[5] *L'heureux chanoine de Rome,* p. 45.

taiglon[1], c'est dans sa prison que Bertinet l'a modelé de souvenir, en datant et signant courageusement son œuvre, témoignage d'une fidélité qui l'honore, un an après la condamnation de son maître. On lit en légende sur ce médaillon : NICOL. FOVCQVET. P^R. GNAL. SVRINTEND^T. DES. FIN. ET. MIN^R. D'ESTAT, et en exergue : BERTINET, IDÉE 1664.

Quelques années plus tard, « il fit un petit portrait du Roi pas « plus grand que l'ongle, qui ressembloit si fort que ses amis lui « conseillèrent de le faire présenter par sa femme avec un placet « à Sa Majesté[2] ».

Louis XIV accueillit favorablement le placet ; quant au portrait, il fit l'admiration de toute la cour et valut au prisonnier sa liberté, car le Roi s'étant assuré que le seul crime dont Bertinet avait été coupable était d'avoir été le premier secrétaire de Foucquet, et trouvant sans doute que le châtiment n'avait que trop duré, ordonna qu'on fît sortir le jour même le prisonnier de la Conciergerie.

Le lendemain, Bertinet présentait à Louis XIV un médaillon rappelant ses dernières conquêtes, et le Roi fut si charmé de la beauté de ce bronze, qu'il accorda à l'artiste une pension de 3,000 livres, qui fut portée plus tard à 6,000[3].

Cette générosité royale, succédant aux rigueurs de la prison, explique la reconnaissance enthousiaste de Bertinet et les éloges emphatiques dont il accompagnait les portraits de son bienfaiteur couronné. Louis XIV était loin d'être insensible à la flatterie, et son orgueil trouvait son compte à voir le grand talent de Bertinet

[1] *Archives de l'Art français*, 1re série, t. VI, p. 13.

[2] *L'heureux chanoine de Rome*, p. 45.

[3] *L'heureux chanoine de Rome*, passim. Je croirais volontiers que le médaillon présenté à Louis XIV par Bertinet, au sortir de la prison, est celui de 1671-1672, sur lequel il a gravé les souhaits suivants :

Je ne languirois plus ; j'aurois d'autres offices
Pour rendre au grand Louis mes très humbles services.

Évidemment ces paroles sont antérieures à la pension de 3,000 livres octroyée par le Roi. C'est de cette médaille que le *Nouveau Mercure galant* disait : « On « dit que Berthinet en a fait une de bronze du Roy par cette même force d'ima- « gination, dont Sa Majesté a esté très satisfaite. Beaucoup de personnes de la « première qualité qui ont veu cette médaille, en parlent comme d'une merveille. » (Décembre 1677, t. X, in-12, p. 263.)

uniquement consacré à immortaliser sur le bronze ses traits et ses victoires. Aussi, dit son biographe anonyme que nous suivons pas à pas, « étoit-il souvent reçu à la cour et avoit le bonheur, quand « il lui plaisoit, d'approcher la personne du Roi, soit pour pré- « senter ses médailles à Sa Majesté ou pour faire son portrait, à « quoi il réussissoit en perfection. Le cabinet de Monseigneur le « Dauphin est encore actuellement rempli de quantité de beaux « ouvrages de ce rare génie, et il y a peu de curieux dans Rome « et dans Paris, et même par toute l'Europe, qui n'en aient recueilli « avec soin quelque morceau [1]. »

Il est vraiment surprenant que de toutes ces médailles de Bertinet, il en reste si peu aujourd'hui. Et pourtant, il serait difficile de révoquer en doute ce témoignage du biographe. Si Louis XIV payait consciencieusement à Bertinet une pension de 6,000 livres, c'est qu'évidemment cette largesse tenait sa verve artistique en haleine. Au moins, dans cette circonstance, le grand roi eut-il le mérite de faire taire la rancune acharnée avec laquelle il poursuivit pendant si longtemps les créatures et les amis de son ancien surintendant des finances.

Voici la liste des médaillons connus de François Bertinet :

1. Médaillon en bronze représentant le surintendant Foucquet, et qui a été décrit plus haut.

2. Médaillon en bronze, du module de 0m,18 centimètres [2], fondu en deux parties ressoudées ensemble et creux à l'intérieur. Buste de Louis XIV, en haut relief, cuirassé et couronné de laurier, porté sur un piédouche rond. Autour, on lit les quatre vers suivants disposés en deux lignes concentriques, en caractères cursifs : *Qu' auo'. no'. fait mamain, Quelle metamorphose. Aulieu de peidre Mars no' auo'. peint Louis,* || *Quoy donc, to' nos proiets sont jls euanouis? Non no' Louis et Mars sont vne même chose.* A l'exergue, sur une sorte de cartouche : BERTINET. EX IDEA-1671.

Le revers se compose d'un champ entouré de deux cercles concentriques séparés par deux couronnes, l'une d'oves, l'autre de laurier. Dans le champ, fortifications d'une ville baignée par la

[1] *L'heureux chanoine de Rome,* Préface.

[2] Le diamètre de l'exemplaire du Cabinet des Médailles n'est que de 0m,165.

mer et placée sur un rocher escarpé. Sur ce rocher, une hydre à trois têtes, un lion et une lionne.

Au-dessus, le soleil dardant ses rayons, vers lequel vole un aigle. A gauche, un génie ailé et volant tient une longue banderole agitée par le vent et deux fois repliée sur elle-même. Sur le premier pli on lit : REX VRBS, et sur le second : SOLIV̄ VNVS, VEL, VNVM. Entre les deux cercles et en première légende, en caractères cursifs :

Aigles, Hydres, Lions, ma force fut extréme
Vo' sentites mes coups, je suis touiours le méme. 1672.

Le premier jambage de la lettre A du mot *aigles* est ornementé d'un petit aigle.

La deuxième légende, en plus petits caractères :

Si ce petit essay pouuoit plaire a la cour
Et me retrouuer mō bien a la faueur du jour
Je ne languirois plus[1] ; *j'aurois dautres offices*
Po' rendre au grād Louis mes tres hūbles services.

Berthinet.

Le Cabinet de France possède ce médaillon sans son revers[2].

3. Médaillon en bronze du module de 0m,14 centimètres. Buste de Louis XIV, cuirassé, drapé, de profil à droite et porté sur un piédouche. La légende est composée de ces deux vers en caractères cursifs : *Si jay peint en profil l'jnuincible louis C'est q' de front les yeux en seroient ébloüis.* En bas, à gauche : *Berthinet.* 1672. Le tout est environné d'une couronne[3].

[1] Il est assez difficile de concilier ces vers, d'après lesquels il semble qu'en 1672 Bertinet « languissoit » encore en prison, avec les huit années de sa détention à la Conciergerie. S'il y entra à la fin de 1661, au moment de la chute de Fouquet, il dut en sortir en 1669 ou 1670. Son arrestation n'aurait-elle eu lieu que postérieurement à celle du surintendant, par exemple en 1663 ou 1664, ce qui aurait reporté sa sortie à 1671 ou 1672? Cela est très possible. Plusieurs personnes gravement compromises dans cette affaire ne furent pas immédiatement arrêtées. De La Bazinière et de Guénégaud, trésoriers de l'épargne, ne furent à la Bastille qu'en 1663. (Voir RAVAISSON, *Archives de la Bastille*, t. II, p. 12

[2] *Société de numismatique et d'archéologie.* Communication de M. Caron à séance du 4 janvier 1889.

[3] *Société de numismatique et d'archéologie.* Communication de M. Blanchet

4. Médaillon en bronze. Buste de Louis XIV, de profil à droite, avec la légende : LVDOVICVS MAGNVS FR. ET NA. REX et la signature : BERTINET REGIS PRIVILEGIO 1684. Au revers, l'inscription suivante, gravée en creux, tirée du Psaume 17 : BENEDICTVS DOMINVS DEVS MEVS QVI PRÆCINXIT ME VIRTVTE AD BELLVM 1687 [1].

5. Médaillon en bronze, du module de 0m,13 centimètres. Buste de Louis XIV, nu, tourné à droite, avec la légende : LVDOVICVS · MAGNVS · REX. Sur la tranche de l'épaule : BERTINET, et au-dessous *cū priuilegio*. Le tout est entouré d'une seconde légende et d'une couronne de feuillage : LVD · MAGNVS · REX · CHRISTIANISSIMVS · HÆRESEOS · EXTIRPATOR · *Bertinet fecit cū Priuilegio* 1686 [2].

6. Médaillon en bronze, du module de 0m,165 millimètres. Buste de Louis XIV, de profil à droite, cuirassé et drapé. Sous l'épaule droite est écrit, en caractères cursifs :

Bertinet. Sculp. cū priuilegio

Le revers porte deux L entrelacées et ornées de palmes, et surmontées d'une couronne fleurdelisée et fermée. Autour du chiffre sont deux branches de laurier; le tout est abrité sous le pavillon royal [3].

7. Médaillon en bronze, représentant un buste de Louis XIV : signature en écriture cursive : *Bertinet fils cum privilegio Regis* [4].

On a vu que Bertinet était fort habile à modeler en cire, même

la séance du 6 décembre 1889. Le Cabinet des Médailles, le Musée du Louvre et M. l'abbé Botté, curé de Morgny-la-Pommeraye (Seine-Inférieure), possèdent un exemplaire de ce médaillon.

[1] *Revue de l'Art français*, année 1884, p. 65-66. Cette médaille, dit M. de Montaiglon, portait le n° 198 de la collection du comte de Lestang-Parade, d'Aix en Provence, vendue à Paris en mai 1882.

[2] Le Cabinet de France possède un exemplaire de cette médaille.

[3] Ce médaillon appartient à M. de Montaiglon. Voir *Notice historique et analytique des peintures, sculptures, etc., exposées dans les galeries des portraits du Palais du Trocadéro*, par M. Henry Jouin. Paris, 1878, in-8°, n° 132, p. 30-31. — L'exemplaire du Cabinet des Médailles est formé de deux plaques réunies dans un cadre en laiton; son diamètre n'est que de 0m,156. Ce médaillon et son revers figuraient à l'Exposition rétrospective de Tours en 1881.

[4] Ce médaillon appartient à M. Giraud. (Voir *Exposition rétrospective de l'Art français au Trocadéro*. Lille, 1889, in-8°, p. 210.) Nous donnons la signature telle qu'elle se trouve dans le Catalogue, mais nous avouons que la lecture ne nous paraît pas correcte. Au lieu du mot *fils*, qui n'a pas de sens, doit se trouver le mot *scul*.

de souvenir, le portrait des personnes qu'il avait connues. Il n'existe aujourd'hui de lui, que nous sachions du moins, aucune œuvre de ce genre. Cependant le *Nouveau Mercure galant* nous apprend qu'il fit ainsi, après décès, le portrait du docteur Jacques de Sainte-Beuve, mort à Paris le 15 décembre 1677. Voici ce que disait le *Mercure* : « Quoyque M. de Sainte-Beuve n'ait jamais voulu permettre « qu'on fist son portrait pendant sa vie, nous ne laisserons pas de « l'avoir par le talent merveilleux de M. Berthinet, qui a esté « payeur des rentes de l'Hôtel-de-Ville de Paris. Il a l'imagination « si vive, que, sur le souvenir qu'il a gardé de ses traits, il en a « fait la médaille en cire après sa mort, avec l'admiration et « l'étonnement de tous ceux qui l'ont connu [1]. »

A ces œuvres peu nombreuses de Bertinet, il m'est permis d'en ajouter une autre [2] : c'est un petit médaillon en cuivre jaune fondu, ou laiton, sans revers, du module de 0m,08 centimètres, représentant un personnage d'une soixantaine d'années, en buste, de profil à droite. La physionomie a une expression frappante de résolution et d'énergie. Le front est développé, un peu chauve, l'arcade sourcilière très élevée, l'œil bien ouvert et le regard droit, le nez relevé, la lèvre supérieure longue. Le menton, carré, est ombragé d'une petite *royale*; les pommettes des joues sont saillantes, et les cheveux, longs et bouclés, sont en partie cachés sous une ample calotte. Le costume se compose d'un large rabat de linon et d'une mosette à capuchon boutonnée par des séries de trois boutons.

Sur la tranche du bras, on lit en caractères cursifs tracés à la pointe : *Bertinet*.

Je crois que ce portrait est celui d'un abbé commendataire. Au dix-septième siècle, ces abbés, parfois simples tonsurés, ne portaient jamais la croix pectorale, réservée aux abbés réguliers; mais, comme ils étaient prélats et prenaient rang immédiatement après les évêques, ils portaient la mosette ou camail de soie, vêtement réservé à la prélature.

L'identification de ce prélat présente de plus grandes difficultés.

[1] *Le Nouveau Mercure galant*, décembre 1677, t. X, in-12, p. 263.

[2] Ce médaillon, que nous n'avons vu signalé nulle part, appartient à notre obligeant confrère M. Malbranche, ancien greffier du tribunal de commerce de Bernay, qui a bien voulu nous le communiquer. C'est dans cette même ville qu'il a été trouvé, il y a une vingtaine d'années. — Voir ci-contre pl. XVIII.

Planche XVIII. Page 520.

PORTRAIT D'UN ABBÉ COMMENDATAIRE

FRANÇOIS FEYDEAU DE BROU, ABBÉ DE NOTRE-DAME DE BERNAY (?)

Médaillon inédit de BERTINET

Malgré toutes mes recherches et celles que les personnes les plus compétentes ont bien voulu faire au département des Estampes, il a été impossible, jusqu'ici, de déterminer le nom de ce personnage [1].

Quoi qu'il en soit, cette pièce inédite ne peut qu'ajouter à la renommée que Bertinet s'est acquise comme médailleur. Il y a dans le modelé de la tête une extrême finesse, une grande légèreté de touche et un sentiment rare de la physionomie. Bertinet n'était point monnayeur, et il n'eut jamais à se préoccuper des conditions particulières où se trouve placé le graveur des coins destinés à la frappe, et dont les produits sont rarement exempts d'une certaine sécheresse. Toutes ses médailles sont coulées dans des creux obtenus directement sur les originaux en cire; c'est dire qu'elles conservent à la fonte l'individualité, la liberté d'accent de l'œuvre modelée. Ses grands médaillons, avec la belle disposition de la tête dans le champ du droit et la composition originale des revers, rappellent les superbes fontes italiennes du seizième siècle.

A une date inconnue, probablement pendant les dernières années du dix-septième siècle, Bertinet quitta la France pour retourner en Italie. Il avait un fils qui fut, paraît-il, un assez mauvais sujet. Louis XIV l'avait doté, encore enfant, d'un bénéfice de 3,000 livres de rente. Mais cet écervelé ne pouvait faire un bénéficier sérieux; il se mit en tête d'épouser une demoiselle Caron, de Compiègne, et fit part à son père de son intention de laisser là le bénéfice pour rentrer dans la vie séculière.

« Son père, dit le biographe, ne voulant pas le gêner, consentit

[1] Il est une hypothèse que, en raison de sa vraisemblance, je ne puis me dispenser d'émettre. On a vu que Bertinet avait fait, de souvenir, le portrait en cire du docteur Jacques de Sainte-Beuve, qu'il avait connu. Or, au nombre des amis du docteur se trouvait un conseiller-clerc au Parlement, François-Henry Feydeau de Brou, dans la maison duquel eut lieu le fameux duel théologique, à propos de la Grâce, entre Jacques de Sainte-Beuve et le P. Labbe, Jésuite. Feydeau de Brou était abbé commendataire de Notre-Dame de Bernay; il vint y mourir, et fut enterré dans son église abbatiale, le 5 décembre 1666. Le médaillon de Bertinet a précisément été retrouvé à Bernay, où il était conservé depuis un temps immémorial. Ne représenterait-il pas les traits de Feydeau de Brou, l'ami de Jacques de Sainte-Beuve, avec lequel Bertinet avait pu se rencontrer quelquefois? Nous ne croyons pas qu'il existe de portrait gravé de François Feydeau de Brou, abbé de Bernay; autrement il eût été facile de s'assurer de ce que vaut l'hypothèse que nous proposons.

« à tout, et comme il avoit dessein d'aller finir ses jours à Rome, « il mena son fils à Versailles remettre ses bénéfices entre les « mains du Roi et supplia Sa Majesté d'agréer la retraite de sa « famille dans son pays natal. Le Roi, dont la bonté est très grande, « lui dit qu'il voyoit bien des gens qui le persécutoient pour avoir « des bénéfices, mais qu'il ne s'en étoit pas encore présenté pour « les lui rendre; qu'il consentoit à ce que Bertinetti le père lui « demandoit; mais qu'ayant égard à ses services, il ne vouloit pas « le renvoier sans lui assurer du pain. En même tems, Sa Majesté « ordonna que sa pension qui n'étoit que de six mille livres lui « seroit dorénavant paiée sur le pied de huit mille, durant sa vie « et celle de son fils, qu'il leur assigna sur la banque de Venise. »

Bientôt après, Bertinet fils épousait la demoiselle Caron. « Toute « la famille se trouva à leurs noces, qui furent célébrées avec le « dernier éclat. Et peu de tems après, Borromei ayant obtenu la « grâce de son gendre, à cause de l'assassinat du chevalier Urbini, « ils partirent pour Rome, où ils vivent dans une union à servir « d'exemple à toute la terre[1]. »

Ces mots « où ils vivent » semblent indiquer que Bertinet père vivait encore à Rome en 1706, époque où l'avocat écrivait son roman.

On ignore l'année de la naissance de Francesco Bertinetti; on ne sait pas davantage celle de sa mort. Une sorte de mystère plane sur cette existence d'artiste qui ressemble fort à un roman, avec ses épisodes à la fois étranges et dramatiques. Mais quelle que soit l'opinion qu'on ait de l'homme, qui fut peut-être un assez triste caractère, chacun s'accordera à reconnaître en lui un artiste de fière allure, procédant des grands médailleurs italiens de la Renaissance, et digne de prendre rang dans l'École non moins illustre des médailleurs français du dix-septième siècle.

Porée,
Curé de Bournainville, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

[1] *L'heureux chanoine de Rome*, p. 143-144.

PIÈCE JUSTIFICATIVE

Lettres de provision du mois de janvier 1661, *conférant à François Berthinet l'office de Conseiller trésorier, receveur général et payeur ancien héréditaire de rentes sur les tailles.*

Louis, par la grâce de Dieu Roy de France et de Navarre, à tous présens et à venir, salut. Par nostre Edit du mois d'avril mil six cent cinquante neuf, vériffié où besoin a esté pour les causes et considérations y contenuës, nous aurions entr'autres choses créé et érigé en titre d'office formé quatre nos conseillers trésoriers, receveurs généraux et payeurs héréditaires ancien, alternatif, triennal et quatriennal, et leurs commis y joincts de la deuxième partie de quatre cent mille livres de rente faisant partie de la somme de douze cent mille livres de rente constituées aux Prévost des marchands et Eschevins de la ville de Paris sur les deniers des tailles des mesmes élections, et autres des généralités de nostre Royaume affectées au paiement des rentes de ladite nature, receveurs des consignations et dépositaires des deniers procédans des débets de quittances, greffiers des immatriculles, descharge de quittances, registrement de saisies, arrests et mainlevée d'icelles, commissaires aux rentes saisies réellement et greffiers des feuilles, aux fonctions, exercices, droits, facultés, honneurs, priviléges et exemptions y attribuez par ledit Édit, et voulant en exécution d'iceluy pourvoir audit office de nostre Conseiller Trésorier Receveur général et Payeur ancien, sçavoir faisons, que pour l'entière confiance que nous avons de la personne de François Berthinet, nostre conseiller receveur et payeur des rentes anciennes des cinq grosses fermes et de ses sens, suffisance, loyauté, prud'homie, expérience et capacité au fait de nos finances, à iceluy.

Pour ces causes et autres à ce nous mouvans avons donné et octroyé, donnons et octroyons par ces présentes le dit office de nostre Conseiller Trésorier Receveur général et Payeur ancien héréditaire, et son commis y joinct de la deuxième partie de quatre cent mil livres de rente constituées au Prévost des marchands et Echevins de nostre Ville de Paris sur les deniers de nos tailles des mesmes élections, et autres des généralités de nostre Royaume, affectées au payement des rentes de ladite nature par nostre dit Édit du mois d'avril dernier, receveur des consignations et dépositaire des deniers procédans des débets de quittances conformément aux déclarations des vingt-trois janvier mil six cent vingt sept, vingt sept février mil six cent quarante huit, et autres Édits et déclarations données en conséquence, sans que le Contrôlleur général des rentes de nostre

Chambre des comptes puisse prétendre et avoir connoissance des débets de quittances desdites rentes, ainsy qu'il a esté toujours pratiqué pour toutes les natures de rentes de l'hostel de ville de Paris, greffiers des immatricules, descharges de quittances, registrement de saisies, arrests et mainlevée d'icelles aux droits y attribués, commissaire aux rentes saisies réellement, conformément à nostre Édit du mois de février mil six cent quarante sept, et greffier de feüilles; les dits offices unis à celui dudit Receveur et Payeur général créé par nostredit Édit du mois d'avril dernier, auquel n'a encore esté pourveu, pour l'avoir, tenir et dorénavant exercer, en joüir et user par ledit Berthinet, aux fonctions, exercices, facultés, honneurs, priviléges, gages de trois mil livres par an, deux mil livres des taxations en l'année d'exercice et deux mil livres pour la façon de compte des dites rentes et doubles d'iceux, et entretenement de commis aussy en l'année d'exercices et autres droits, revenus et esmoluments y attribués, conformément audit Édit, tant qu'il nous plaira, à la charge que le dit office demeurera affecté aux débets des comptes des années que ledit Berthinet exercera, et dont il demeurera responsable.

Si donnons en mandement à nos amés et féaux conseillers les Gens tenans nostre Chambre des Comptes à Paris, Prévost des marchands et Echevins de nostre dite Ville, qu'estant apparu à nostre dite Chambre des bonnes vie, mœurs, conversation et religion catholique, apostolique et romaine dudit Berthinet, et de luy pris et reçeu, tant par elle que Prévost des Marchands et Echevins, le serment en tel cas requis et accoustumé, sans qu'il soit tenu donner caution de son maniement, dont nous l'avons relevé et dispensé, suivant et conformément à nostredit Édit, ils le mettent et instituent de par nous en possession dudit office, l'en faisant joüir et user aux honneurs, priviléges, facultés, gages, taxations, façon de compte, droits, revenus et esmoluments susdits pleinement, paisiblement et héréditairement, et à luy obéir et entendre de tous ceux et ainsy qu'il appartiendra ez choses touchant et concernant ledit office, luy permettant de prendre et de retenir par ses mains en l'année de son exercice, les dits gages, taxations et droits, et hors d'exercice les luy fassent payer par ses compagnons d'office doresnavant par chacun an aux termes et en la manière accoutumés, à commencer du jour et datte du contrôlle de la quittance de finance payée par ledit office et rapportent ces présentes ou copies d'icelles deüement collationnées pour une fois seulement avec quittance suffisante, nous voulons que tout ce que pris, retenu ou payé luy aura esté à cette occasion estre passé et alloüé en ces comptes et de ses compagnons d'office par les dits Gens de nos comptes, auxquels mandons ainsy le faire sans difficulté, car tel est nostre plaisir; et affin que ce soit chose ferme et stable à toujours nous avons fait mettre nostre

scel à ces dites présentes. Donné à Paris au mois de janvier, l'an de grâce mil six cent soixante et un et de nostre règne le dix septiesme. Signé sur le reply : Par le Roy BOUCHER, à côté : Visa, et scellées en lacs de soye rouge et verte du grand sceau de cire verte, et sur ledit reply est écrit : Ledit M. François BERTHINET a esté reçeu en l'office de Conseiller du Roy, Trésorier Receveur général et Payeur ancien héréditaire et son commis y joinct de la deuxiesme partie de quatre cent mil livres de rente faisant partie de douze cent mil livres de rente constituée aux Prévost des Marchands et Echevins de la Ville de Paris, sur les deniers des tailles des mesmes élections, et autres des généralités du royaume, affectées au paiement des rentes de ladite nature, par Édit du mois d'avril dernier, Receveur des consignations, dépositaire des deniers procédans des débets des quittances, greffiers des immatricules, descharges des quittances, registrement des saisies, arrêts et main-levée d'icelles, commissaire aux rentes saisies réellement et greffier des feüilles mentionnées au blanc, et d'iceluy fait et presté le serment en tel cas requis et accoustumé en la Chambre des Comptes, oüy le Procureur Général du Roy, information préalablement faitte sur ses vie, mœurs, conversation et religion catholique, apostolique et romaine, et fidélité au service de Sa Majesté, par l'un des conseillers Maître ordinaire en la dite chambre à ce commis, à la charge d'eslire domicille, de compter de ses maniemens d'année en année, et six mois après chacune d'icelles expirées; laquelle élection de domicille il a faite en la maison de M. Nicolas Testu, Procureur en la dite Chambre, lequel il a fait et constitué son Procureur le vingt quatrième jour de janvier mil six cent soixante et un. *Signé :* RICHER.

Collationné par nous conseiller maître à ce commis. *Signé :* BOJEAN.

Mémoriaux de la Chambre des comptes, 1661-1662, p. 9. (*Archives nationales*, P. 2378.

XXX

JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAGNE

(BRUXELLES, 1631. — PARIS, 1681.)

NOTICE

Même après l'intéressant article que Jal consacra au peintre Jean-Baptiste de Champagne, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* qui vit le jour en 1867[1], la biographie de cet artiste flamand, naturalisé Français, était restée aussi inexacte qu'incomplète.

Dans une *Note biographique concernant le peintre Jean-Baptiste de Champagne,* publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts de Belgique, en 1868[2], feu M. Louis Galesloot résuma les données biographiques qu'il avait cru pouvoir établir d'après certaines pièces d'un procès plaidé devant le Conseil souverain de Brabant, en 1682-1683, à propos de la succession du peintre.

Le dossier de ce procès était malheureusement incomplet au moment où notre prédécesseur aux Archives générales du royaume publia sa note : il manquait, entre autres documents, la copie du testament de l'artiste. « Sa veuve, dit M. Galesloot, produisit ce testament dans le cours du procès qu'elle eut à soutenir, mais il n'est pas resté au dossier. »

C'est surtout sur les données incomplètes et inexactes de la *Note* de M. Galesloot, que M. l'archiviste Wauters a basé sa notice de Jean-Baptiste de Champagne, insérée en 1871 dans la *Biographie nationale* publiée par l'Académie royale de Belgique[3].

C'est encore sur les mêmes données que se basa M. Siret lors-

[1] Page 354.
[2] *Bulletins,* 37e année, 2e série, t. XXV, p. 164.
[3] Tome III, p. 410.

qu'il publia la troisième édition de son *Dictionnaire des peintres de toutes les Écoles*[1].

En 1872, M. Guiffrey publia, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*[2], quelques documents concernant notre peintre et son oncle, Philippe de Champagne. Dans cette note intitulée : *Actes de naturalisation et autres documents concernant Philippe et Jean-Baptiste de Champagne* (1629-1682), on trouve, après les lettres de naturalisation des deux peintres bruxellois, le résumé du testament de Jean-Baptiste, dont M. Galesloot n'avait pas trouvé la copie et que M. Guiffrey avait découvert en original chez Me Lemaître, notaire à Paris. « Malheureusement, disait M. Guiffrey dans son intéressante communication, nous n'avons pu « compléter cette notice comme nous l'aurions désiré, en y joi- « gnant toutes les pièces qui se trouvent mentionnées dans le « registre de la Commanderie du Temple. Si nous avons dû à « l'obligeance de Me Gallois (prédécesseur de Me Lemaître), dépo- « sitaire du testament de Jean-Baptiste de Champagne, la commu- « nication de ce document dont nous donnons ici l'analyse, nous « n'avons pu retrouver la déclaration passée par Philippe de « Champagne, en 1647, qui devait à coup sûr présenter un vif « intérêt[3]. »

Ayant pu compléter le dossier découvert par M. Galesloot; ayant trouvé non seulement le testament dont notre prédécesseur avait signalé la disparition, mais encore le contrat de mariage du peintre et plusieurs autres documents intéressants, nous croyons utile, afin de rectifier les erreurs commises avec la plus entière bonne foi et d'après des données incomplètes, de publier une nouvelle notice concernant Jean-Baptiste de Champagne.

M. Galesloot avait déjà rectifié quelques erreurs commises par Jal; mais il en avait commis d'autres, répétées après lui, parce qu'on avait confiance et qu'on était en droit d'avoir confiance dans les renseignements fournis par un travailleur aussi consciencieux.

[1] Tome I, p. 197.
[2] Tome I, p. 221.
[3] Guiffrey, *Notice citée*, p. 224.

*
* *

L'année de la naissance de l'artiste est désormais acquise. Il ne s'agit pas de 1644, comme l'avait prétendu de Stassart [1], ni de 1645, comme l'avait pensé Jal [2] : Jean-Baptiste de Champagne naquit à Bruxelles et y fut baptisé, dans l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg, le 10 septembre 1631 [3]. Pour qu'il ne puisse subsister le moindre doute à cet égard, nous avons levé son acte de baptême; il porte littéralement :

« 1631. 10 septembris. Baptisatus est Joannes Baptista, filius « legitimus Everardi Champaigne et Catharinæ Bemmerye, coniu- « gum ; susceptor Joannes Baptista Champagne, susceptrix Maria « du Bois nomine Magdalenæ du Bois [4]. »

Nous ne comprenons pas comment on a pu dire que l'artiste avait été tenu sur les fonts baptismaux par Étienne van der Schrieck et par Barbe Thuys, alors que son parrain fut Jean-Baptiste de Champagne (probablement l'oncle de l'enfant), et sa marraine Marie du Bois, remplaçant Madeleine du Bois. Certes, il est assez indifférent que notre artiste ait eu tel parrain plutôt que tel autre, et que sa marraine fût une demoiselle du Bois et non pas Barbe Thuys; mais, puisque MM. Galesloot et Wauters ont cru devoir nommer ceux qui répondirent pour le nouveau-né lors de la cérémonie de son baptême, nous croyons devoir rectifier l'erreur commise, de quelque minime importance qu'elle puisse être. Chose très singulière et qui explique peut-être cette erreur, M. Galesloot attribua les véritables parrain et marraine du peintre au père de celui-ci, Evrard de Champagne, baptisé à Bruxelles, à Sainte-Gudule, le 10 mai 1598, donc trente-trois ans auparavant.

Pour la manière dont Jean-Baptiste de Champagne passa sa jeunesse, nous avons des erreurs plus importantes à rectifier. Nous lisons dans les notices de nos devanciers que l'artiste « semble

[1] *Œuvres.*

[2] *Ouvrage cité*, p. 354.

[3] Galesloot, *Notice citée*, p. 168; — Wauters, *Notice citée*, p. 410.

[4] Qu'on ne s'étonne pas de trouver dans un même acte *Champagne* et *Champaigne*. Tous ceux qui ont lu d'anciens documents savent que, pour l'orthographe des noms de familles et de lieux, la plus haute fantaisie règne absolument dans les registres paroissiaux, dans les protocoles notariés, dans les œuvres de loi, etc.

avoir passé sa jeunesse dans l'inactivité ». Cependant, les faits n'autorisent pas pareille supposition.

Son père était un personnage considérable dans la bourgeoisie bruxelloise. Il fit ses humanités au collège des Jésuites à Bruxelles et prit très probablement ses licences en droit à l'Université de Louvain. Il entra dans la magistrature communale de sa ville natale et fut conseiller, bourgmestre des nations ou second bourgmestre, receveur de la ville, et enfin receveur du canal.

Après avoir achevé ses études, Évrard de Champagne avait entretenu les bonnes relations qu'il avait eues avec les Jésuites de Bruxelles; il était devenu membre de leur sodalité de célibataires, et en fut conseiller en 1622. Il est donc plus que probable qu'Évrard aura mis son fils au collège des Jésuites où il avait étudié lui-même, et que notre artiste aura commencé là ses humanités. Mais il n'a pas pu les y achever, attendu qu'il partit pour Paris à l'âge de treize ans. C'est ce que nous apprennent les lettres de naturalisation du peintre, datées de Paris en mai 1655 et signalées par M. Guiffrey [1]. En effet, que disent ces lettres du roi de France? « Notre bien-amé Jean-Baptiste Champagne, peintre, natif de « Bruxelles en Brabant, faisant profession de la religion catholicque, « apostolicque et romaine, nous a très humblement faict remonstrer « que s'estant habitué depuis onze années et plus en notre ville de « Paris, il auroit pris la résolution de finir le reste de ses jours « dans notre royaume, s'il avoit nos lettres de naturalité sur ce « nécessaires, qu'il nous a très humblement supplié de vouloir « octroyer [2]. »

En 1655, il y avait onze ans que le jeune homme habitait Paris; il y était donc allé en 1644, à l'âge de treize ans, puisqu'il était né en 1631. Ce n'est certes pas d'un adolescent de treize ans qu'on pourrait dire « qu'il semble avoir passé sa jeunesse dans l'inactivité »! Et cependant, c'est bien des années que Jean-Baptiste passa à Bruxelles, chez ses parents, avant son départ pour Paris, qu'on entendait parler. Il faut croire qu'on aura confondu notre peintre avec un autre Jean-Baptiste de Champagne. Cela nous paraît d'autant plus probable que la plupart des faits qu'on lui a attribués ne

[1] *Loc. cit.*, p. 227.
[2] Archives nationales, à Paris. Registre coté Z, 6000, fol. 127 v°.

sauraient le concerner. Nous nous voyons donc forcé d'ajouter, contrairement aux dires de nos devanciers, que notre peintre n'alla jamais en Italie, qu'il n'a pas pu remplir les fonctions de juge ou de tenancier juré de la Chambre de tonlieux de Bruxelles, puisqu'il habita Paris depuis l'âge de treize ans, et qu'à vingt-quatre ans, en se faisant naturaliser Français, il avait perdu la nationalité brabançonne indispensable à ceux qui voulaient, en Brabant, exercer une fonction judiciaire quelconque; qu'il n'avait pas à se faire inscrire dans la gilde des peintres de Bruxelles, en 1669, puisqu'alors il y avait déjà quatorze ans qu'il avait été naturalisé Français et deux ans qu'il s'était marié à Paris; que, dans les protocoles du notaire van den Kerckhoven, nous n'avons pas trouvé d'acte du 24 octobre 1669, concernant notre artiste; que celui-ci ne venait pas de se marier le 2 mai 1669, mais qu'il s'était marié le 3 mai 1667; que le Champagne qui figure (sans prénom) sur la liste de la gilde des peintres de Bruxelles, à l'année 1670, n'est pas celui dont nous nous occupons; que ce n'est pas parce que les commandes lui faisaient défaut qu'un enfant de treize ans a pu s'expatrier; qu'un bambin de cet âge ne pouvait encore posséder une maison meublée; que la maison dont il s'agit fut achetée des deniers de l'oncle et du neveu pendant les dernières années de la vie du premier; enfin, que Jean-Baptiste de Champagne n'a pu conserver l'espoir de rentrer dans sa patrie, ses lettres de naturalisation disant expressément que, dès 1655, dans sa requête au roi de France, le peintre avait « faict remonstrer que s'estant habitué « depuis unze années et plus en notre ville de Paris, il auroit « pris la résolution de finir le reste de ses jours dans notre « royaume ».

Encore une fois, nous sommes désolé de devoir rectifier tant d'erreurs commises par des écrivains toujours très exacts, et, afin de ne pas en commettre à notre tour, nous laisserons la parole aux documents, estimant qu'il vaut mieux s'abstenir là où « on manque « de renseignements certains sur une des phases de la vie d'un « personnage [1] ».

[1] Fétis, *les Artistes belges à l'étranger*, t. II, p. 247.

***

Il est donc acquis que Jean-Baptiste de Champagne avait à peine treize ans quand son oncle, le célèbre Philippe de Champagne, l'amena à Paris.

En 1638, Philippe avait perdu son épouse, Charlotte du Chesne. La mort lui avait enlevé aussi sa fille cadette Françoise. Il ne lui restait que sa fille Catherine, âgée de huit ans, et un fils. C'est alors, après avoir séjourné à Bruxelles pendant quelque temps et s'être retrempé au foyer de son frère Évrard, que Philippe amena à Paris son neveu Jean-Baptiste. Il en fit le compagnon de jeu et d'étude de son fils Claude qui n'avait que dix ans. Cet enfant montra de bonne heure de grandes dispositions pour la peinture, mais fut enlevé à son père, en 1650, à peine âgé de seize ans. Depuis ce moment, Philippe de Champagne traita son neveu comme s'il eût été son propre fils.

Le jeune homme reçut son éducation artistique dans l'atelier de son oncle et de « son bienfaiteur », comme il avait coutume de l'appeler. Philippe et son reconnaissant neveu restèrent ensemble pendant trente ans, le neveu aidant l'oncle dans ses travaux artistiques et celui-ci poussant son neveu, qu'il parvint même à faire nommer « peintre et valet de chambre ordinaire du Roi », titre qu'il portait lui-même depuis l'année 1631.

La dernière fille de Philippe entra en religion et fit profession dans la célèbre abbaye de Port-Royal, en 1657, ce qui resserra encore les liens qui unissaient les deux peintres vivant sous le même toit.

Aussi, quand, en 1667, Jean-Baptiste songea à épouser Geneviève Jehan, la nièce de Philippe, qui était fille de Claude Jehan et de Denise du Chesne, sœur de l'épouse de Philippe, il fut entendu que le jeune couple habiterait chez le célèbre artiste, qui avait déjà alors soixante-cinq ans.

Le contrat de mariage de Jean-Baptiste de Champagne et de Geneviève Jehan fut signé le 2 mai 1667, à Paris, rue des Escoufles, dans la maison habitée par les deux peintres et qui appartenait à Philippe. Les notaires Simonet et Gallois, rédacteurs du contrat, trouvèrent réunis, pour en entendre la lecture :

« Jean-Baptiste de Champaigne, peintre et valet de chambre ordi-
« naire du Roy, demeurant à Paris, rue des Escoufles, paroisse
« Saint-Servais, fils de Everard de Champaigne, à présent receveur
« et payeur du Rivage de Bruxelles, à Anvers, et ancien bourgue-
« maistre, et damoyselle Catherine Bemery, sa femme, ses père
« et mère; assisté dudit sieur de Champaigne, son père, et de
« Philippe de Champaigne, son oncle, aussy peintre et vallet
« de chambre du Roy, demeurant susditte rue et paroisse; pré-
« sent ledit sieur père, estant de présent à Paris, logé en la mai-
« son dudit sieur de Champaigne, oncle [1], pour luy et en son nom,
« d'une part; le sieur Glaude Jehan, juré vendeur et controlleur
« de vins, bourgeois de Paris, et dame Denise du Chesne, sa
« femme, de luy authorisée pour l'effect qu'en suit, stipulant
« en cette partie pour damoyselle Geneviefve Jehan, leur fille, à
« ce présente et de son consentement, demeurans en la ditte rue
« des Escoufles, paroisse Saint-Servais, aussy pour elle et en son
« nom, d'aultre part. »

Les deux futurs avaient invité plusieurs parents et des amis; la réunion était nombreuse et assez brillante. On y voyait:
« Maistre Jean du Vaux, chirurgien juré de longue robbe à Paris,
« oncle maternel de la dite future espouse, à cause de Catherine
« du Chesne, sa femme; noble homme Jean le Boué, conseillier du
« Roy, controlleur de la Chancellerie, aussy oncle, à cause de
« défuncte damoyselle Louise Collin, jadis sa femme; Louys
Riche, escuier, conseillier et secrétaire du Roy, greffier en chef
« de la Chambre des Comptes, cousin, à cause de dame .....
« Cornille, sa femme; Monsieur Maître Jean Angran, conseillier
« du Roy en sa Cour des Aydes; noble homme Jean Hamelin, con-
« seillier du Roy, controlleur général des ponts et chaussées en la
« Généralité de Paris; Maître Claude Thaumas, bourgeois de Paris,
« et Nicolas de Plate Montaigne, peintre et valet de chambre ordi-
« naire du Roy, amis du dit futur espoux. »

Ce dernier était fils du peintre anversois Mathieu van Plattenberg, qui, après un voyage en Italie, s'était établi à Paris, où son nom fut changé en celui de *Plate-Montagne*. Nicolas naquit à

[1] Avant de partir d'Anvers pour Paris, le père de Jean-Baptiste de Champa[illegible] avait dicté ses dernières volontés. Son testament est daté du 7 avril 1667.

Paris en 1631. Il avait donc le même âge que Jean-Baptiste de Champagne. Comme lui, il fut l'élève de Philippe de Champagne, devint un excellent peintre de marine, fut nommé peintre et valet de chambre ordinaire du Roi et resta toujours l'ami intime du neveu de son maître. Jean-Baptiste tint sur les fonts baptismaux un fils de son ami et, par testament, légua à son filleul une somme de deux cents livres.

Quant à « noble homme Jean Hamelin, conseillier du Roy, con-
« trolleur général des ponts et chaussées en la Généralité de
« Paris », il n'était là que comme ami, pour entendre lire le contrat de mariage de Geneviève Jehan. Nons verrons plus loin son fils, « maître Pierre Hamelin, conseillier de Sa Majesté Très Chré-
« tienne en son Chastelet de Paris », devenir le second mari de la même Geneviève, après la mort de Jean-Baptiste de Champagne.

Les notaires lurent donc que Claude Jehan et sa femme promettaient « donner et bailler par nom et loy de mariage la ditte
« damoyselle Genevieſve Jehan, leur fille, de son dit consente-
« ment, au dit sieur Jean-Baptiste de Champaigne, qui de sa part
« l'a promis et promet prendre pour sa femme et légitime espouse
« et en faire et solemniser le mariage en face de Nostre Mère la
« Saincte Eglise Catholicque, Apostolicque et Romaine, avec la
« licence et permission, dans le plus breff temps que faire se poura
« et qu'il sera advisé et délibéré avecq leurs dits parens et amis ».

Les futurs époux devaient être « uns et communs en tous biens,
« meubles et conquests immeubles, suivant la coustume de la ville,
« prévosté et vicomté de Paris ». La future reçut en dot dix-huit mille livres tournois, tandis que son futur lui assurait « trois cents
« livres de rente, s'il y a enfans du dit mariage vivans lors de la
« dissolution d'icelluy, et cinq cent livres aussy de rente, s'il
« n'y a enfans, en douaire préfix ».

Philippe de Champagne donna à son neveu, « en faveur du
« dit mariage, une rente qui appartient au dit sieur oncle, à
« prendre sur l'hostel de ville de Bruxelles en Brabant, dont le fond est de sept mil cincq cent livres et qui a esté constituée à raison du denier vingt par contract du dixiesme décembre mil six cent soixant et trois, qui est de revenu par chacun an de trois cent soixante quinze livres transportés à Paris ».

L'excellent oncle fit au futur un autre cadeau plus important encore : « Et aussy il luy donne ce qu'il a déboursé de ses « deniers pour partye de l'acquisition que le dit futur espoux a « faicte des maisons et jardins sciz dans le Wermousbroeck, dans « le Petersielien stratien, de la damoyselle Ricardo et du sieur de « Vadder, prestre, héritiers de Baudouyn van der Haegen, le sur- « plus ayant esté payé des deniers du dit futur espoux, et aussy les « bastiments qu'il y a faict faire depuis[1]. »

C'est au sujet de cet immeuble que M. Galesloot s'était trompé, en disant que, quoiqu'il demeurât à Paris, le peintre « avait con- « servé à Bruxelles une maison meublée[2]. »

Au contrat de mariage que nous venons de résumer est joint un second acte, passé neuf jours après, devant les mêmes notaires Simonet et Gallois, et portant la date du 11 mai 1667. C'est celui par lequel Jean-Baptiste de Champagne et son épouse reconnaissaient avoir reçu des parents de celle-ci la dot stipulée dans le contrat de mariage. Il débute ainsi : « Le susdit sieur Jean-Baptiste « de Champagne et damoyselle Geneviefve Jehan, à présent sa « femme... » Plus loin, nous lisons une phrase qui nous fait connaître le jour du mariage du peintre : « ..... a commencé la dite « jouissance du troiziesme du présent mois de may mil six cent « soixante sept, jour de la céllébration du dit mariage... » Plus loin encore, on lit : « A ce faire estoient présens les dits sieurs de « Champaigne, père et oncle du dit sieur Jean-Baptiste de Cham- « paigne, lequel sieur de Champaigne oncle a consenty que son « dit nepveu jouisse de la rente de trois cent soixante quinze « livres qu'il luy a donné par le dit contract de mariage, à com- « mencer le dit jour troiziesme may mil six cent soixante sept, « jour de la célébration du dit mariage... »

Nous donnons le contrat et l'acte y annexé comme appendice à cette notice.

Le contrat avait donc été signé la veille de la cérémonie du mariage, et celle-ci eut lieu le 3 mai 1667, date qui met à néant celles du 2 mai 1669 et du 9 mars 1670 données précédemment.

[1] Archives générales du Royaume, à Bruxelles. Conseil souverain de Brabant. Procès concernant la succession de Jean-Baptiste de Champagne.

[2] *Loc. cit.*, p. 169.

*
* *

Le 14 septembre 1671, Jean-Baptiste de Champagne devint professeur à l'Académie de Paris, dont il avait été nommé membre dès l'année 1663.

Après comme avant son mariage, il aida beaucoup son oncle dans ses travaux de peinture. C'est peut-être la raison pour laquelle on trouve assez peu d'œuvres signées par lui ou connues sous son nom. En 1666, il avait commencé, avec Philippe, une série de tableaux destinés à l'appartement du grand Dauphin et représentant l'*Éducation d'Achille*. On connaît le *Tir à l'arc* et la *Course des chars* comme ayant appartenu à cette série. Nous sommes convaincu que plusieurs œuvres attribuées à Philippe sont de Jean-Baptiste ou ont été peintes par lui en partie, de concert avec son oncle. On observe dans les productions de ce dernier maître de très grandes inégalités; « quelques-unes sont si inférieures à d'autres, dit M. Fétis[1], qu'on hésiterait à les attribuer « au même artiste, si leur origine n'était pas dûment constatée. « Les peintures qu'on sait positivement avoir été exécutées par « Champaigne sont très supérieures à celles qu'il se borna à « retoucher, après les avoir fait ébaucher par ses aides auxquels « il était obligé de recourir. La distinction n'est pas difficile à faire, « pour peu qu'on donne d'attention à l'examen de son œuvre. »

Jean-Baptiste travailla pendant trente ans, d'abord comme élève, puis comme collaborateur, avec Philippe, et l'on peut donc dire qu'il doit être pour une part très grande dans l'œuvre de son bienfaiteur. « Vivant dans la plus intime union avec son oncle, dit « M. Wauters, il put l'aider dans un grand nombre d'ouvrages, sa « manière de peindre étant rapprochée de la sienne, quoique « empreinte de moins de force et de vérité. Lorsque Philippe « mourut, ce fut également Jean-Baptiste qui fut chargé de ter- « miner les œuvres que son oncle avait laissées imparfaites[2]. »

Comme son oncle, Jean-Baptiste de Champagne s'adonna surtout à la peinture religieuse. La plupart des œuvres connues sous son

[1] *Les Artistes belges à l'étranger*, t. II, p. 251.
[2] *Loc. cit.*, p. 412.

nom sont des tableaux religieux. Une *Sainte Famille* de notre peintre et un *Saint Sulpice* ont été gravés par Pitau ; son *Saint Ambroise* fut gravé par de Pouilly. Le Musée de Nancy possède de lui un *Saint Paul,* tandis que celui de Nantes conserve la *Lapidation de saint Paul,* que Jean-Baptiste de Champagne peignit pour Notre-Dame de Paris. Au Musée de Bruxelles, qui possède quatorze tableaux de Philippe, il y en a aussi deux de Jean-Baptiste : un *Saint Pierre repentant* et l'*Assomption de la Vierge.* Ce dernier semble être une de ses œuvres capitales. Il fut peint pour l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles, où il surmontait l'autel de la chapelle de la Vierge[1]. Cette toile n'a pas moins de 4m,10 de hauteur, sur 2m,65 de largeur. Les figures sont plus grandes que nature. La composition de la scène est très bien ordonnée. Le dessin est correct, le coloris vrai et vigoureux, le sentiment grave et très religieux. Les apôtres et les saintes femmes entourent le tombeau vide de la Vierge, tandis que la Mère du Sauveur s'élève vers les cieux, entourée d'une gloire d'anges, dont quelques-uns lui tendent des couronnes de laurier et des guirlandes de fleurs. Ce beau tableau porte aujourd'hui le n° 221 du Musée de Bruxelles (ancien n° 153).

Le *Saint Pierre repentant* du même Musée fut envoyé de Paris à Bruxelles en 1802. Il fut très longtemps attribué à Ribera, puis à Gaspard de Crayer. Ancien n° 154, il porte à présent le n° 222.

*
* *

Philippe de Champagne mourut à Paris le 12 août 1674, et Jean-Baptiste ne lui survécut que sept ans.

A peine âgé de cinquante ans, notre peintre, très malade, sentit qu'il n'avait plus que quelques jours à vivre. C'était au mois d'octobre 1681. Le 20 de ce mois, il manda près de lui les notaires Thibert et Gallois, qui arrivèrent à une heure de relevée « en sa « maison, scize à Paris, isle Nostre Dame, sur le quay d'Orléans, « paroisse Saint-Louis, où estans en la seconde chambre de la[illegible]

[1] Fétis, *Catalogue descriptif et historique des tableaux anciens* (du M[illegible] royal de Bruxelles), 6e édit., p. 305.

« maison, ayant veue sur le quay, où ils l'auroient trouvé au lict, « malade de corps, mais sain d'esprit, mémoire et entendement, « comme il est apparu aux susdits notaires par ses parolles et « actions », ils écrivirent son testament.

Voyons comment l'artiste dicta ses dernières volontés. Son testament n'ayant été que résumé par M. Guiffrey, nous croyons intéressant de le publier ici en entier :

« Au nom du Père, du Fils et du Sainct-Esprit. Estant, par la « grâce de Dieu, chrestien, catholicque, apostolicque et romain, il « a de tout son cœur recommandé son âme à Dieu, suppliant très « humblement Sa Divine Majesté par le mérite du précieux saing « de nostre Sauveur et Rédempteur Jésus Christ luy pardonner les « péchez et offences qu'il at commis et par son infinie miséricorde « vouloir mettre son âme en son sainct paradis, implorant pour « l'obtenir les puissantes intercessions de la très Saincte Vierge et « de son bon ange et de tous les saincts et sainctes de la cour « céleste. Pour son enterrement, prières et services, il s'en remet « à la discrétion de la Damoiselle sa femme. Il la prie que le tout « soit faict, non seulement avecq modestie, mais avecq simplicité. « Donne et lègue aux pauvres honteux de sa paroisse de Sainct « Louis cincq cent livres. Veut que pendant la minorité de Catha- « rine de Champaigne, sa fille, il soit ausmôné soixante douze « livres par an et de mois en mois pour les pauvres de laditte « paroisse Sainct Louis. Désire qu'il soit dit l'année de son décès « un annuel en l'église de l'abbaye de Port-Royal des Champs et « qu'il soit donné pour rétribution la somme de trois cent livres. « Donne et lègue à la ditte abbaye de Port Royal des Champs, où « est religieuse sœur Catherine de Saincte Suzanne, fille de feu « Monsieur de Champaigne, son oncle et bienfaicteur, la somme de « mil livres, pour estre participant à leurs prières, payables en « deux années par moitié. Donne et légue à Anne, sa servante, « cent livres une fois payé, outre ses gages. Donne et lègue à « Monsieur Baudouin de Lys, advocat, qui demeure rue Quim- « quempoix, en sa maison du Bust de Henry Quatre, la somme de « mil livres une fois payée. Donne et lègue à Jean-Baptiste de « Platte Montagne, son filleul, la somme de deux cent livres, « aussy une fois payée. Donne et lègue à l'Hospital général de « ceste ville de Paris la somme de cincq cent livres une fois

« payée. Donne et lègue à Damoiselle Genevieſve Jehan, sa « femme, tous les biens qui luy appartiennent, tant en rentes que « maisons et autres effects qui luy sont deubs et appartiennent, « estant tant à Bruxelles qu'autres lieux du Pays-Bas, ainsy qu'il « luy est permy par les loix du pays, pour en jouir, faire et dis- « poser par elle, tant en fruicts que propriété, ainsy que bon luy « semblerat. Et le surplus de tous et chacuns les autres biens qui « appartiennent au dit sieur testateur, meubles, rentes, maisons, « héritages et autres immeubles généralement quelconques, debtes, « droits et actions, sans aucune exception, ledit sieur Testateur le « donne, lègue et laisse à la ditte Catherine de Champaigne, sa « fille unicque, la faisant sa légataire universelle ; et s'il arrive que « la ditte Catherine de Champaigne décedde avant que d'estre « mariée, ou avant l'âge de vingt-cinq ans, le dit sieur Testateur « donne et lègue tous lesdits biens, aussy sans aucune réserve, à « Denise du Chesne, sa belle-mère, femme de Glaude Jehan, juré « controlleur de vins à Paris, la substituant en tant que besoing « seroit à laditte Catherine de Champaigne, à la charge de payer, « pour la ditte dame Denise du Chesne, la somme de trois mil « livres à l'Hospital des Pauvres Enfans Trouvez de cette ville de « Paris, pour estre employée à leurs nécessitez. Et pour exécuter « le dit testament, le dit sieur Testateur a nommé la ditte Damoi- « selle sa femme, qu'il prie d'en vouloir prendre le soing et la « paine, révocquant tous autres testaments et codicils qu'il pour- « roit avoir faicts avant celluy auquel seul il s'arreste comme « estant son intention et dernière volonté. Ce fut ainsy faict, dicté « et nommé par le dit sieur Testateur aux dits notaires et à luy par « l'un d'iceux, l'autre présent, releu, qu'il a dit bien entendre, y « a persisté et a signé la minute des présentes demeurée à Gailloys « l'un des notaires soussignez. Et estoient soussignez Thibert et « Gailloys. Plus bas estoit escript : Collata concordat cum suo « originali, quod attestor (*signé*) F. van den Eede, notarius. « 1682[1]. »

Notre artiste n'avait donc qu'une fille unique, pouvant avoir tout au plus douze ou treize ans. Chose extraordinaire, cette enfant

[1] Archives du Royaume, à Bruxelles. Conseil souverain de Brabant. Procès concernant la succession de Jean-Baptiste de Champagne.

mourut pendant les huit jours qui s'écoulèrent entre celui où le peintre fit son testament et celui de son décès, ce qui obligea l'artiste moribond à changer ses dispositions testamentaires. Son codicille est ainsi conçu :

« Et le 27 desdits mois et an, au mandement du dit sieur de « Champaigne testateur, lesdits notaires soussignez se sont de « recheff transporté en sa maison, où ils l'auroient encores trouvé « au lict, malade de corps, mais sain d'esprit, comme il leur est « apparu, lequel, par forme de codicille, a dict que Dieu ayant « disposé de la ditte Catherine de Champaigne, sa fille unicque, il « veut et entend que le léga universel qu'il a faict par son dit tes- « tament à sa ditte fille et, en cas qu'elle décédat, à la ditte Denise « du Chesne, sa belle-mère, demeure et appartienne du jour « de son déceds à la dite Denise du Chesne, à laquelle d'abondant « il faict don et léga de tous ses dits biens, meubles et immeubles, « la faisant sa légataire universelle, à la charge de satisfaire au « dit testament, et encorres de payer la somme de deux cent livres « pour une fois à M. d'Aiguemorte, prestre, son confesseur, « auquel il donne et lègue la ditte somme. Ce fut ainsy faict, dicté « et nommé par ledit sieur de Champaigne aux dits notaires et à « luy par l'un d'iceux, l'autre présent, releu, qu'il a dit bien « entendre et y a persisté en ladite seconde chambre, sur les « quatre heures de relevée. Et s'estant mis en estat de signer, il « n'a pu escrire ne signer, de ce faire interpellé par lesdits « notaires soussignez, ainsy qu'il est dit en la minute des présentes « estant ensuitte de celle du testament devant escrit, le tout « demeuré au dit Galloys, notaire. Et estoient soubsignez : Thibert « et Galloys. Plus bas estoit escript : Collata concordat cum suo « originali, quod attestor (*signé*) F. van den Eede, notarius. « 1682[1]. »

Quoique jouissant encore de ses facultés mentales, notre artiste était déjà si bas qu'il ne put signer ce codicille. Il ne devait plus vivre que quelques heures. Il passa cependant encore la nuit, mais le lendemain matin il expira. C'était le 28 octobre 1681. Le 29, il fut inhumé dans l'église de Saint-Louis en l'Isle.

[1] Archives du Royaume, à Bruxelles. Conseil souverain de Brabant. Procès concernant la succession de Jean-Baptiste de Champagne.

*
* *

La succession de Jean-Baptiste de Champagne fit l'objet de procès qui durèrent deux ans. D'abord, devant le Parlement de Paris, la veuve du peintre fut citée par ses propres parents, qui demandèrent, le 18 décembre déjà, à être mis en possession des biens que l'artiste leur avait légués. Achille de Harlay, comte de Beaumont, procureur général au siège présidial du nouveau Châtelet, ordonna, le 2 janvier 1682, la lecture du testament et du codicille que nous venons de reproduire, entendit les conclusions de maître Salomon Pothovin, procureur des demandeurs, et de maître Hélie Champfleury, procureur de Geneviève Jehan, puis conclut en ordonnant l'envoi en possession en faveur des beaux-parents de Jean-Baptiste de Champagne[1]. Ce jugement a été imprimé par M. Guiffrey, mais assez incorrectement[2].

A Bruxelles, devant les échevins, Geneviève Jehan fut attaquée par rapport aux biens que son mari lui avait laissés à Bruxelles et ailleurs aux Pays-Bas, par la famille du peintre, représentée par Jean Bemery, Bernard de Cock, N. Gobin, époux de Claire Meys, A. van den Torre, Pierre Calabres, époux de Catherine de Vleeschouwer, etc. Outre sa maison à Bruxelles, dont il était question dans son contrat de mariage, l'artiste avait possédé certaines propriétés situées dans le Hainaut, ainsi qu'un bien sis à Woluwe-Saint-Lambert près de Bruxelles, consistant en une maison avec écurie et remise et des terres, propriété nommée « *Het Sas* », qu'Évrard de Champagne, son père, avait achetée le 30 mars 1648 et le 22 septembre 1649[3], et augmentée le 11 juin 1671[4]. Comme enfant unique laissé par Évrard, Jean-Baptiste avait hérité cette propriété après la mort de son père.

Le 4 mai 1682, les échevins rendirent une sentence favorable à la veuve de l'artiste et condamnèrent les demandeurs aux frais de l'instance[5]. Mais le 22 juin suivant, ceux-ci appelèrent

[1] Archives du Royaume. Même dossier.
[2] *Loc. cit.*, p. 232.
[3] WAUTERS, *Histoire des environs de Bruxelles*, t. III, p. 253.
[4] Archives générales du Royaume, à Bruxelles. Greffes scabinaux de l'arrondissement de Bruxelles. Registre 7722.
[5] Archives du Royaume. Dossier du procès concernant la succession du peintre.

de cette sentence devant le Conseil souverain de Brabant.

Dans leur requête introductive, ils appuyèrent surtout sur le fait que l'article 282 des coutumes de Paris ne permettait pas au peintre de tester comme il l'avait fait[1]. L'article invoqué disait : « Marriez ne se peuvent advantager que par don mutuel. — « Homme et femme conjoints par mariage, constant iceluy, ne se « peuvent advantager l'un l'autre par donation faite entre vifs, par « testament ou ordonnance de dernière volonté, ne autrement, « directement ne indirectement, en quelque manière que ce « soit[2]... »

Le conseil de Brabant rendit, le 10 juillet 1682, une sentence qui confirmait celle des échevins de Bruxelles et condamnait les appelants une seconde fois aux frais[3]. Mais ceux-ci ne se tinrent pas encore pour battus. Trois jours après, ils demandèrent aux échevins défense pour la veuve de Champagne d'aliéner les biens en question[4]. Dans les conclusions déposées le même jour, ils revendiquèrent la moitié de ces biens[5].

Madame de Champagne entreprit alors le voyage de Paris à Bruxelles. Dans cette dernière ville, le 18 juillet, devant le notaire Varlé, « comparut Damoiselle Geneviefve Jehan, vefve de feu le « sieur Jean Baptiste de Champaigne, laquelle, se trouvante « derescheff constrainte de se défendre en justice, en qualité « d'adjournée en matière de défence et arrest, commencée parde- « vant Messieurs du magistrat de cette ditte ville, à la rolle du « quatorziesme du courant mois, de la parte de Marceille Bemery « et ses consors, arrestans et demandeurs, at autrefois constitué, « comme elle constitue par cette, la personne de maistre Judocus « van Cutsem, procureur postulant par devant lesdits seigneurs

[1] Archives du Royaume. Dossier du procès concernant la succession du peintre.

[2] « Extrait hors les *Costumes de la prévosté et vicomté de Paris, avecq les « notes de M. C. du Molin, restituées en leur entier, ensemble les observations « de maîtres J. Tournet, Jacq. Joly et Ch. Labbé, anciens advocats de la Cour, « et arrests d'icelle par eux recueillis sur chacun article. Dernière édition, « reveue et plus exactement corrigée que les précédentes, tant en la matière qu'ès « tables particulières. A Paris, en la boutique de l'Angelier, chez J. Guignard « père, au premier pillier de la grand salle du Palais, proche les consultations, « au Sacrifice d'Abel. M.D.C.L.X.* » (Archives du Royaume, même dossier.)

[3] Archives du Royaume. Même dossier.

[4] Même dossier.

[5] Même dossier.

« du magistrat de cette ville, pour illecq et de sa parte poursuivre « et défendre la ditte cause jusques au définitiff[1]... »

Alors commença devant les échevins de Bruxelles une lutte à coups de requêtes, de réponses, de dupliques, de tripliques, de conclusions contradictoires, lutte qui aboutit à une demande d'inventaire des meubles appartenant à la succession et trouvés à Bruxelles, dans la maison que Jean-Baptiste et son oncle y avaient acquise quelques années auparavant.

Cet inventaire fut dressé à la requête de la veuve de Champagne et en vertu d'un jugement des échevins de Bruxelles du 30 juillet. Le 1er août donc, quatre priseurs jurés de cette ville inventorièrent, assistés par le procureur de Geneviève Jehan et en présence de Gaspard Bemery, tout ce que l'on put trouver dans cette maison. Ils taxèrent le tout à la somme de seize cent septante-six florins six sous et demi. Nous n'allons pas entrer dans le détail des meubles et objets de tous genres que l'on inventoria, mais nous tenons à constater qu'il y avait un grand nombre de tableaux dans la maison. Il est permis de croire que les priseurs eurent pitié de la jeune veuve et taxèrent le tout à son avantage, car ces tableaux, qui très probablement étaient des œuvres de Philippe et de Jean-Baptiste de Champagne, donc des œuvres de valeur, ils les dissimulèrent le mieux qu'ils purent, n'y attachant aucune importance, les réunissant en lots, même avec des bouteilles vides, des pots et autres menus objets!

C'est ainsi que nous rencontrons d'abord, inventoriés entre une presse à linge et une table avec son tapis, seize tableaux que les priseurs qualifièrent de mauvais (*slechte schilderyen*) et qu'ils taxèrent à la très modeste somme de dix florins. Plus loin, on découvre un lot de tableaux, avec cadres, prisés cinquante-deux florins seize sous. Ce poste est suivi d'une collection de bustes en pierre et en plâtre que les priseurs taxèrent à trente-quatre florins, et d'un autre lot de tableaux qu'ils estimèrent valoir cent dix-huit florins. Beaucoup plus loin, entre une armoire et un coffre, ces honorables fonctionnaires glissèrent un lot de douze tableaux pour lesquels ils n'inscrivirent que six florins. Plus loin encore, ils formèrent un seul lot des gravures trouvées dans la maison (*papiere*

[1] Archives du Royaume. Dossier du procès concernant la succession du peintre.

beldekens), d'un coffre, d'une armoire à tiroirs, d'un petit vase et d'autres menus objets, le tout taxé à quinze florins. Puis, une chaise et un tableau furent prisés quatre florins, et enfin une partie de tableaux, réunie à des bouteilles vides, des pots et d'autres objets sans valeur, taxée à vingt-quatre florins, forma le dernier lot *artistique* de cet inventaire, pour la confection duquel madame de Champagne paya aux priseurs vingt-huit florins[1].

Le même jour, comparut devant le notaire Varlé « Damoiselle « Genevieve Jehan, veuve de feu sieur Jean Baptiste de Champai- « gne, laquelle at affirmé soub serment presté ès mains de moy « notaire qu'elle n'at trouvé en ces Pays d'autres meubles pro- « venant de la succession dudit défunct son mary que ceux qui « sont contenuz dans l'acte ou liste de prisée, faicte ce jourd'huy « par les jurez estimateurs de cette ville, montans à la somme de « seize cent septante six florins, six souls et demy, exceptez quel- « ques uns qu'elle at esté obligée de vendre durant que les « Bemery et consors tenoient en arrest tous ses revenues, lesquels « meubles par elle venduz se montent à la somme de six cent dix « neuf florins et deux souls, et que les effects mobiliaires, soit « loyers des maisons, arriérages de rentes, billetz ou obligations « personnelles, receuz ou à recepvoir, dont elle a congnoissance, « esceus au jour du décez de sondit mary, ne se montent au plus « qu'à la somme de nœuf cent vingte deux florins sept souls, y « ayant à déduire des debtes mobiliairs qu'il at fallu payer et « celles qui se trouveront encor estre deubz[2]... »

Mais la partie adverse trouva tout naturellement que les tableaux n'avaient pas été taxés à une valeur raisonnable, et qu'ils valaient bien plus[3]. Elle demanda donc aux échevins l'autorisation de faire procéder à une contre-expertise[4]. Le 4 août, maître Nachtegael, procureur des demandeurs, plaida la même thèse et soutint que l'inventaire n'avait pas été dressé de bonne foi, qu'on avait omis d'y mentionner beaucoup de diamants de prix et l'argent trouvé dans la maison, tandis qu'un grand nombre de tableaux précieux avaient été taxés par des gens incompétents,

[1] Archives du Royaume. Dossier du procès concernant la succession du peintre.
[2] Même dossier.
[3] « ...de Schilderyen in questie meer weerdich te syn als het gedaen taxaet... »
[4] Archives du Royaume, même dossier.

alors qu'on aurait dû charger de ce soin les peintres les plus célèbres[1]. Le 5 août, les échevins autorisèrent les demandeurs à faire procéder à une contre-expertise. Le résultat de cette nouvelle prisée n'existe plus au dossier, ce qui est bien regrettable, car très probablement y aurions-nous trouvé de précieuses indications au sujet de plusieurs tableaux des deux Champagne et d'autres maîtres représentés dans cette collection formée par les deux peintres.

*
* *

Sur ces entrefaites, Geneviève Jehan épousa en secondes noces maître Pierre Hamelin, « conseillier de Sa Majesté Très Chré« tienne en son Chastelet de Paris ». Cet homme de loi, ce magistrat, a dû persuader son épouse qu'un mauvais accord vaut souvent mieux qu'un bon procès. Nous voyons, en effet, les nouveaux mariés se rendre à Bruxelles peu après leur mariage et, par l'entremise du notaire Varlé, conclure avec tous les parents paternels et maternels de Jean-Baptiste de Champagne l'accord suivant :

« Ce jourd'huy vingt sixiesme novembre seize cent quattre vingt « et deux, comparurent par devant moy Gaspar François Varlé, « notaire et tabellion publicq admis par le Souverain Conseil de Sa « Majesté ordonné en Brabant, résident en cette ville de Bruxelles, « et en présence des tesmoins cy après dénommez : Sieur et Maistre « Pierre van den Torre, licentié ès loiz et advocat dudit Souverain « Conseil de Brabant; Charles de Kempener, escuyer et commis« saire des trouppes de Sa Majesté, en qualité de mary et bail de « Damoiselle Anne Catherine van den Torre; sieur Ferdinand « Finet, official à la greffe dudict conseil de Brabant, en qualité « de mary et bail de Damoiselle Elisabeth van den Torre ; sieur et « maistre Arnould Anthoine van den Torre, licentié ez loix et « advocat du susdit conseil, tant pour luy que pour ses cohéri-

[1] « Nachtegael seght dat de Inventaris vande meublen ende het taxaet daerop « gevolght nyet en is gemaeckt ter bester trouwe, onaengesien de ghedaeghde « heeft verswegen in den selven vele costelycke Juweelen, clenodien, contante « penningen, ende oock vele costelycke schilderyen die nyet en syn getaxeert by « luyden hun des verstaende als wesende vrempt vande conste ende behoorden « getaxeert te worden by de vermaerste schilders... »

« tiers; Bernard de Cock, Jenne de Cock et Elisabeth de Cock, se « faisant fort pour Anne de Cock, leur sœure, présentement « malade; Pierre Calabres, en qualité de mary et bail de Damoi- « selle Catherine de Vleeschoudere; Damoiselle Clare Marie Mys, « vefve de feu sieur Charles Gobin, et Catherine Giset, tous parens « paternels de feu sieur Jean Baptiste de Champaigne; et sieurs « Gaspar Bemery, Damoiselle Elisabeth Bemery, Marcelis Bemery « et Charles Bemery, seigneur féodal dans Grimberghe, parens « maternels dudit feu sieur Jean Baptiste de Champaigne, d'une « part; et Damoiselle Geneviefve Jehan, vefve dudit feu sieur de « Champaigne, peintre, natiff de cette ville de Bruxelles, juge de « la Chambre de Tollieu de Sa Majesté [1], et à présent femme de « Monsieur Maistre Pierre Hamelin, conseillier de Sa Majesté très « chrestienne en son Chastelet de Paris, de luy authorisée à l'effect « des présentes, d'autre part; lesquels premiers comparants ont « déclaré qu'ils se sont désistez et déportez, comme par ses pré- « sentes ilz se désistent et déportent généralement, de toutes les « prétensions qu'ils ont cy devant eues et de tous les procès « intentez et à intenter contre laditte seconde comparante, au « sujet de laditte succession, et donnent par ces présentes pleine « et enthière main levée des saisies et arrests qui pourroient avoir « esté faicts à leurs requestes sur les biens de laditte succession, « si aucuns s'en trouvoient encor subsistantes, donnans pouvoir à « tout officier et autre que besoing sera de les casser et annuller « en vertu des présentes, comme aussy pour comparoistre à la « greffe du magistrat de cette ville pour y consentir à la cassation « de la caution pignoratrice mise par laditte seconde comparante « au proufict des premiers comparants, le....., *signé*...; en consi- « dération de quoy laditte seconde comparante voulant tesmoigner « aux dits premiers comparants qu'elle n'at aucun resentiment « contre eux à cause des vexations et procès qu'ils luy ont faicts et « sussitez depuis le décez dudit défunct sieur de Champaigne, son « premier mary, et qu'elle désire au contraire vivre avecq eux en

[1] Nous avons déjà dit que Jean-Baptiste de Champagne n'a jamais été juge de la Chambre de Tonlieu de Bruxelles. M. Galesloot, on le voit, l'avait vu qualifié ainsi dans un document authentique. Nous avons parcouru les registres de cette chambre de 1650 à 1681, année de la mort de l'artiste, sans y rencontrer le nom d'aucun membre de la famille de Champagne.

« bonne correspondence et amitié et mesme faire en sorte qu'ils « soyent remboursez des fraiz qu'ils ont faicts dans les poursuittes « desdits procès, elle a promis de donner, comme elle donne par « ces présentes, aux parens dudit défunct sieur Jean Baptiste de « Champaigne qui auroient deus hériter de luy, s'il fust mort ab « intestat, deux mille florins, scavoir mille florins à ceux du costé « paternel, sur lesquels mil florins ilz se rembourseront premiè- « rement chascuns des deniers par eux déboursez pour la pour- « suitte desdits procès et fraiz faicts pour raisons d'iceux et le sur- « plus, si surplus y a, en sera partagé entre eux ainsy qu'ils « conviendront à proporcion des parts et portions dont ils auroient « deus hériter dudict défunct ab intestat; et pareille somme de « mille florins à ceux du costé maternelle, qu'ils partageront, « après remboursement comme dessus, aussy pareillement entre « eux, sans que laditte seconde comparante soit tenue d'entrer en « cognoissance de leurs degrez de parentée et proximité à succé- « der; mais s'oblige seulement à payer dans quattre mois lesdits « deux mille florins en deniers comptans, provenants des effects « de laditte succession, scituez en cette ville de Bruxelles, scavoir « les mille florins pour le costé paternelle ez mains des sieurs « Pierre van den Torre et Arnould Anthoine van den Torre, « advocats susdits, et les mille florins pour le costé maternelle ez « mains du sieur Gaspar Bemery, marchand bourgeois de cette « ville; ce que lesdits premiers comparants ont aggréez et accep- « tez et en remercient laditte seconde comparante, promettans, etc., « obligeans, etc., renonçans, etc., ut in communi forma, consti- « tuans les parties comparantes tous porteurs de cette pour en « leur nom et de leur part comparoistre par devant le susdit Sou- « verain Conseil de Brabant, Magistrat de cette ville de Bruxelles « et par devant tous autres juges, là où que besoing sera, et illecq « renouveller et se faire et laisser volontairement condemner en ce « que dessus. Ainsy faict et passé en cette ville de Bruxelles, les jour, « mois et an que dessus, en présence de Louis le Noire et Joseph de « Airs, tesmoins à ce requis et appellez, estant la minute de cette « desdits comparants, tesmoins et de moy notaire signée. Embas « estoit escript : Quod attestor, et estoit signé : Varlé, notarius »[1]

[1] Archives du Royaume. Dossier concernant la succession du peintre.

On pourrait croire que cette transaction aurait dû terminer toute l'affaire, mais il n'en fut rien. Le 19 décembre 1682, Gaspard, Marcel, Charles et Élisabeth Bemery envoyèrent une requête au Conseil de Brabant et alléguèrent que c'était comme par surprise qu'on avait extorqué leurs signatures pour l'accord du 26 novembre; que ce jour-là, le conseiller Hamelin, sa femme et le notaire Varlé étaient venus chez eux très tard dans la soirée; que le notaire leur avait lu la minute de l'accord avec une très grande précipitation; qu'ils comprenaient assez peu le français; que Gaspard, l'aîné des Bemery, était sourd, et que Marcel avait perdu la vue; que c'était donc en aveugles qu'ils avaient signé la pièce qu'on leur avait soumise. Ils ajoutèrent que le conseiller Hamelin avait, pour ainsi dire, reconnu lui-même la nullité de la transaction, en cédant aux Bemery tous les biens de la succession de Jean-Baptiste de Champagne, situés en Hainaut. Ils demandaient donc que la transaction en question fût annulée[1].

Le conseiller Hamelin répondit à la requête des Bemery que ceux-ci « découvraient pas là leur plaisir et passion déréglée à « plaider et tourmenter touts ceux à qui ils se peuvent prendre, « et mesmes à ceux de qui ils ont receu du bien et du bénéfice, « après les avoir maltraitté, comme le rescribent et sa compai- « gne ». Dans sa rescription, qui ne compte pas moins de soixante-cinq articles, Hamelin ajouta que la nouvelle prétention des Bemery était « chose véritablement ridicule et chicaneuse »; que « le premier d'entr'eux n'a pas été si sourd ou sourdastre « qu'il n'ayt parfaittement ouy et entendu tout ce qu'on luy a « proposé », et que « le prétendu aveugle a bien peut signer avecq « les autres[2] ».

Les Bemery répliquèrent longuement le 27 janvier 1683. Leur réplique ne compte pas moins de quatre-vingt-dix articles.

Hamelin leur répondit par une duplique dans laquelle il « pro- « teste haultement des injures et calumnies dont les suppliants « ont farcy leur escript de réplique, sans eux souvenir que « par tels moyens jamais personne n'a gaigné sa mauvaise « cause[3] ».

[1] Dossier du procès concernant la succession du peintre.
[2] Même dossier.
[3] *Ibid.*

Le 23 mars, « Sieur et Maitre Pierre Hamelin, conseillier du « Roy très chrestien, mary et mambour de Dame Geneviefve Jehan, « cy devant vefve de feu sieur Jean Baptiste de Champaigne », envoya à son tour une requête au Conseil de Brabant pour exposer à nouveau à la Cour toute l'affaire et déclarer qu'il s'en tenait absolument à la transaction du 26 novembre 1682. En fin de compte, celle-ci a dû être acceptée par les Bemery, car nous n'avons pas trouvé que le Conseil souverain de Brabant ait tranché le différend par une nouvelle sentence. Ce qui semble le prouver aussi, c'est que le 3 mars la veuve de Champagne donna, par-devant le notaire Pierre Terro, et le 16 du même mois, par-devant le notaire Varlé, procuration à maitre Pierre-Antoine de Muylder, pour vendre la propriété de Woluwe-Saint-Lambert. Celle-ci fut vendue le 30 mars 1683, par-devant les échevins de Woluwe, à maitre Philippe van der Moesen, procureur au Conseil souverain de Brabant[1].

Ainsi finit ce long procès, dont le dossier nous a permis de fixer définitivement bien des points de la biographie de Jean-Baptiste de Champagne.

Alphonse Goovaerts,

Chef de section aux Archives générales du royaume, à Bruxelles, membre correspondant de la Société historique et archéologique du Gâtinais.

APPENDICE

CONTRAT DE MARIAGE DE JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAGNE ET DE GENEVIÈVE JEHAN.

Par devant les notaires, garde notes du Roy nostre sire au chastelet de Paris soussignez, furent présent en leurs personnes Jean Baptiste de Champaigne, peintre et valet de chambre ordinaire du Roy, demeurant à Paris rue des Escoufles, paroisse Saint-Servais, fils de Everard de Champaigne, à présent receveur et payeur du Rivage de Bruxelles, à

[1] Archives du Royaume, à Bruxelles. Greffes scabinaux de l'arrondissement de Bruxelles. Registre n° 7722.

Anvers, et ancien bourguemaistre, et Damoyselle Catherine Bemery, sa femme, ses père et mère, assisté du dit sieur de Champaigne, son père, et de Philippe de Champaigne, son oncle, aussy peintre et vallet de chambre du Roy, demeurant susditte rue et paroisse, présent ledit sieur père estant de présent à Paris, logé en la maison dudit sieur de Champaigne, oncle, pour luy et en son nom, d'une part; le sieur Glaude Jehan, juré vendeur et controlleur de vins, bourgeois de Paris, et dame Denise du Chesne, sa femme, de luy authorisée pour l'effect qu'en suit, stipulant en cette partie pour Damoyselle Geneviefve Jehan, leur fille, à ce présente et de son consentement, demeurans en laditte rue des Escoufles, paroisse Saint-Servais, aussy pour elle et en son nom, d'aultre part; lesquels parties en la présence de Maistre Jean du Vaux, chirurgien juré de longue robbe à Paris, oncle maternel de la dite future espouse, à cause de Catherine du Chesne, sa femme; noble homme Jean le Boué, conseillier du Roy, controlleur de la Chancellerie, aussy oncle, à cause de défuncte Damoyselle Louyse Collin, jadis sa femme; Louys Riche, escuier, conseillier et secrétaire du Roy, greffier en chef de la Chambre des Comptes, cousin, à cause de dame..... Cornille, sa femme; Monsieur Maistre Jean Angran, conseillier du Roy en sa Cour des Aydes; noble homme Jean Hamelin, conseillier du Roy, controlleur général des ponts et chaussées en la Généralité de Paris; Maistre Claude Thaumas, bourgeois de Paris, et Nicolas de Plate Montaigne, peintre et valet de chambre ordinaire du Roy, amis du dit futur espoux; volontairement ont recongnu et confessé avoir faict et font entre elles et de bonne foy les traitté et accords de mariage qui ensuivent. — C'est à assavoir lesdits sieur Jehan et sa femme avoir promis et promettent donner et bailler par nom et loy de mariage laditte damoyselle Geneviefve Jehan, leur fille, de son dit consentement, au dit sieur Jean Baptiste de Champaigne, qui de sa part la promit et promet prendre pour sa femme et légitime espouse et en faire et solemniser le mariage en face de Nostre Mère Saincte Église catholicque, appostolicque et romaine, avec la licence et permission, dans le plus breff temps que faire se poura et qu'il sera advisé et délibéré avecq leurs dits parens et amis. Seront lesdits futurs espoux uns et communs en tous biens meubles et conquests immeubles, suivant la coustume de la ville, prévosté et vicomté de Paris, selon laquelle les conventions du futur mariage seront réglées encorres qu'ils fissent leur demeure et acquisitions en lieux et coustumes contraires, auxquelles et à touttes loix et ordonnances contraires à cette disposition est dérogé, et néantmoins ils ne seront tenus des debtes l'un de l'autre créés avant le dit futur mariage, et sy aucunes y a, elles seront payées et acquitées par celuy qui les aura faictes et sur son bien. En faveur duquel mariage lesdits sieur

Jehan et sa femme, père et mère de la dite future espouse, luy donnent en advancement de leurs successions futurs, promettent et s'obligent solidairement et l'un pour l'autre chacun d'eux seul et pour le tout, sans division, discution, fidejussion, renonceans aux bénéfices et exceptions desdits droicts, payer aux dits futurs espoux, la veille de leurs espousailles, la somme de dix huict mil livres tournois, scavoir huict mille quattre cent livres en deniers comptans et neuf mil six cent livres en rentes constituées sur particulières, dont lesdicts père et mère demeureront garands sollidairement de touttes garantyes en principal et arrièrages, mesmes de payer et continuer lesdits arrièrages ou faute y auroit de payement par les débiteurs deux mois après chacune année escheue, sans aucunnes poursuittes, diligences, ny discution, dont ils feront cession et transport avec condition, pour jouir desdittes rentes du jour desdits espouzailles, de la quelle somme de dix huit mil livres il entrera en laditte communauté la ditte somme de huict mil quatre cent livres en deniers comptans, et lesdits neuf mil six cent livres en rentes demeureront propres à ladite future espouse et aux siens de son costé et ligne, et aussy tout ce qui luy adviendra et eschera pendant ledit mariage, par sucession, donation, legs testamentaires ou autrement, tant en meubles que immeubles. Ledit futur espoux a doué et doue la dite future espouse de trois cent livres de rente s'il y a enfans du dit mariage vivans lors de la dissolution d'icelluy, et de cincq cent livres aussy de rente s'il n'y a enfans, en douaire préfix, duquel la ditte future espouse sera saisye du jour du décédé dudit futur espoux, sans qu'elle soit tenue d'en demander la délivrance en justice, à quoy tous les biens présents et advenir dudit futur espoux demeurent affectez et hipoticquez, et lequel douaire demeurera propre aux enfans qui naistront dudit mariage. Le survivant desdicts futurs espoux prendra par préciput des biens meubles de la dite communaulté tels qu'il voudra choisir jusques à la somme de douze cent livres selon la prisée de l'inventaire et sans creue, où la ditte somme en deniers au choix dudit survivant. S'il est vendu, alliéné ou rachepté quelques héritages ou rentes du propre desdicts futurs espoux, remploy en sera faict en autres héritages ou rentes pour leur sortir pareille nature de propre et à ceux de leur costé et ligne, et si au jour de la dissolution de la dite communauté remploy n'en avoit esté faict, les deniers en seront repris sur laditte communauté, et si elle ne suffit pour le regard de laditte future espouse, ce qui défaudra sera repris sur les propres et autres biens du dit fut espoux qui en demeurent chargés et tenus et sera l'action de rempl propre à l'un et à l'autre desdits futurs espoux et aux siens de son co et ligne. Sera permis à la dite future espouse et aux enfans qui naistro

du dit mariage d'accepter la ditte communauté ou d'y renoncer, et y renonceant reprendre franchement et quittement tout ce qu'elle aura apporté au dit mariage et tout ce que constant icelluy luy sera advenu et escheu, tant en meubles que immeubles, par succession, donnation ou autrement, mésme la dite future espouse ses douaire et préciput susdites, le tout sans estre tenus par elle et sesdits enfans d'aucunes debtes de la ditte communaulté, encorres qu'elle y eust parlé et s'y fust obligé et condamnée, dont ils seront acquittez et indamnisez, et auront hypothèque pour raison de ce du jour et date du présent contract de mariage. Pareille faculté d'accepter ou renoncer sera accordée aux dits père et mère de la dite future espouse et au survivant d'eux en cas qu'ils la survivent sans enfans dudit mariage, et, ce faisant, reprendront franchement et quittement tout ce que la dite future espouse aura apporté, comme il est dit cy dessus, et soubs pareille indampnité, à l'exception de quatre mil deux cent livres, faisant moictyé desdicts huit mil quatre cent livres ameublys, laquelle moictié demeurera au dit futur espoux pour les fraix du mariage. Le survivant desdicts père et mère de la dite future espouse, demeurant en viduité, jouira sa vie durante des biens du prédeceddé d'eux, à quelque tittre qui luy appartienent, sans que lesdits futurs espoux ny leurs enfans en puissent demander aucun compte ny partage au dit survivant. Le dit sieur Philippe de Champaigne, oncle dudit futur espoux, luy donne par ses présentes, cedde et transporte du tout à tousiours en faveur dudit mariage une rente qui appartient au dit sieur oncle, à prendre sur l'hostel de ville de Bruxelles en Brabant, dont le fond est de sept mil cincq cent livres et qui a esté constituée à raison du denier vingt par contract du dixiesme décembre mil six cent soixant et trois, qui est de revenu par chacun an de trois cent soixante quinze livres rapportés à Paris. Et aussy il luy donne ce qu'il a déboursé de ses deniers pour partye de l'acquisition que le dit futur espoux a faicte des maisons et jardins sciz dans le Wermousbroeck, dans le Petersielien stratien, de la Damoyselle Ricardo et du sieur de Vadder, prestre, héritiers de Baudouyn van der Haegen, le surplus ayant esté payé des deniers du dit futur espoux, et aussy les bastiments qu'il y a faict faire depuis, le toute pour estre et demeurer propre au dit futur espoux et aux siens et héritiers de son costé et ligne. Et aussy tout ce qui adviendra et escherra au dit futur espoux pendant le dit mariage par succession, donnation, lèges testamentaires ou autrement, tant en meubles que immeubles, luy demeurera propre et aux siens et héritiers de son costé et ligne. Et ce qu'il a à présent de mobilié entrera en la ditte communauté. Car ainsy a esté accordé entre lesdittes partyes, promettans, etc., obligeans le dit sieur Jehan et sa femme solidairement, renunceans, etc.; comme dessus. Faict

et passé à Paris, en la maison où lesdittes parties sont demeurantes ensemblement en laditte rue des Escoufles, le deuxiesme jour de may après midy, l'an mil six cent soixant et sept. Et ont signé la minutte des présentes demeurée vers Gallois l'un desdits notaires soubsignez. Et estoient signez : SIMONNET et GALLOIS.

Le susdit sieur Jehan Baptiste de Champaigne et Damoyselle Genevieſve Jehan, à présent sa femme, de luy authorisée pour l'effect qu'ensuit, reconnaissent et confessent avoir reçeu desdits sieur Jehan et Denise du Chesne, sa femme, père et mère de la dite Damoyselle de Champaigne, à ce présens, ladite Denise du Chesne de son dit mary authorisée, la somme de huict mil quatre cent livres en deniers comptans, en louis d'or et d'argent, le tout bon et ayant cours, sur les dix huict mil livres promis en faveur de leur mariage par le contract cy devant escrit; et suivant ledit contract lesdits sieur Jehan et sa femme, pour le surplus de la ditte somme de dix huict mil livres, ont par ces présentes ceddé, quitté, transporté et delaissé, cèdent, quittent, transportent et délaissent du tout dès maintenant à tousiours et promettent solidairement et l'un pour l'autre chacun d'eux seul et pour le tout, sans division, discussion et fidéjussion, renunceans aux bénéfices et exceptions desdits droits, garantie de tous troubles et empêchements généralement quelconques, fournir et faire valoir les rentes cy après déclarées tant en principal qu'arrièrages, mesmes iceux arrièrages payer et continuer ou faulte y auroit de payement par les débiteurs deux mois après chacune année escheu et un simple exploict de demande fait à personne ou domicille sans aucunne autre poursuitte, diligence ny discution faire sy bon ne semble aux dits sieur de Champaigne et Damoyselle sa femme à ce présents et acceptans cincq cent livres de rente au dit sieur Jehan et sa femme appartenans, scavoir deux cent livres de rente vendus et constituez au dit sieur Jehan par Jean Masson, juré vendeur et controlleur de vins à Paris, et Anne Doyen, sa femme, moiennant la somme de trois mil six cent livres, par contract passé pardevant de Sainct-Jean et Chalon, notaires à Paris, le troiziesme janvier mil six cent quarante six; et trois cent livres de rente faisant en principal la somme de six mil livres, à quoy ont esté réduicts au denier vingt, trois cent trente trois livres, six solz, huict deniers de rente constituez au denier dix huict, à prendre en six cent soixante six livres, treize sols, quatre deniers de rente, constituez moyennant la somme de douze mil livres par Maistre Isaac Courbran, Jacques Picore, Vincent Laisné, Grégoire Fortain, Jean Courdray, Ithier Pasquier et Pierre Charles, vendeurs et controlleurs de vins, tant en leurs noms que comme procureurs des autres vendeurs et controlleurs de vins à Paris, tous solidairement par contract passé pardevant Groyn et Demantenault, notaires

à Paris, le premier octobre mil six cent quarante six, au prouffit de Maistre Pierre Le Leu, aussy l'un desdits vendeurs et controlleurs de vins, lesquels trois cente trente trois livres, six sols, huict deniers de rente appartiennent au dit sieur Jehan, scavoir cent unze livres, deux sols, deux deniers de rente, sur la déclaration que le dit Le Leu en a faict à son proffict pour avoir fourny de ses deniers deux mil livres, entrez au principal de la ditte rente passée à l'instant du dit contract pardevant Bauldry et le dit Demonthenault, notaires; pareilles cent unze livres, deux sols, deux deniers de rente à luy ceddez par ledit Le Leu, aussy moyennant deux mil livres, par contract passé pardevant lesdits Groyn et Demonthenault, notaires, le quatriesme octobre mil six cent quarante sept, et autres cent unze livres, deux sols, deux deniers, ceddez au dit sieur Jehan par Maistre Pierre Georget, aussy controlleur de vins, moyennant la somme de deux mil livres, par cont rct passé pardevant les dits Baudry et Demonthenault, notaires, le huictiesme janvier XVI^c quarante huict, auxquels Georget ils appartenoient par le moyen de la déclaration que le dit Le Leu en avoit faict à son proffit, passée pardevant lesdits Baudry et Demonthenault, notaires, le premier octobre XVI^c quarante six. Et ce faisant, lesdits sieur Jehan et sa femme ont présentement baillé et mis es mains du dit sieur de Champaigne et sa femme la grosse du contract de constitution desdits deux cent livres de rente, celle desdits six cent soixante six livres, treize sols, quatre deniers, la déclaration dudit Le Leu au dict sieur Jehan par ledict Le Leu, celluy faict par ledit Georget, et la déclaration au proffit dudit Georget, le tout devant datté, les mettant et subrogeant du tout en leur lieu, droict, place, noms, raisons, actions et hypothèques, pour desdits cincq cent livres de rente jouir pour lesdits sieur de Champaigne et sa femme, leurs hoirs et ayant cause, et en faire et disposer comme de chose leur appartenant, à commencer la ditte jouissance du troiziesme du présent mois de may mil six cent soixante sept, jour de la cellébration dudit mariage; se reservans le dit sieur Jehan et sa femme ce qui leur est deubz et escheu des arriérages desdits rentes, jusques au dit jour, faisant la ditte somme de huict mil quatre cent livres en deniers et les neuf mil six cent livres de principal desdits rentes la ditte somme de dix huict mil livres de la quelle lesdits sieur de Champaigne et sa femme se tiennent contens et en quittent lesdits sieur Jehan et sa femme et tous autres, le tout aux conditions et suivant le dit contract de mariage, au désir duquel la présente cession et quittance a esté faicte. A ce faire estoient présens lesdits sieurs de Champaigne, père et oncle du dit sieur Jean Baptiste de Champaigne, lequel sieur de Champaigne, oncle, a consenty que son dit nepveu jouisse de la rente de trois cent soixante quinze livres qu'il luy a donnée par le dit contract de mariage,

à commencer le dit jour troiziesme may mil six cent soixante sept, jour de la célébration dudit mariage, promettans, etc., obligeans, etc., renonceans, etc. Fait et passé à Paris, en ladite maison où lesdittes partyes sont demeurantes en la ditte rue des Escoufles, le unxiesme jour de may après midy l'an mil six cent soixante sept. Et ont lesdittes partyes signé avecq lesdits notaires soubsignez la minute des présentes, estant ensuitte de celle dudit contract de mariage devant escrit. Et estoient signez : SIMONNET et GALLOIS.

En la marge estoit escrit :

Lesdits sieur Jean Baptiste de Champaigne et Damoyselle Geneviefve Jehan, sa femme, de luy authorisée pour l'effect qui en suit, recognoissent et confessent avoir receu desdits sieur Jehan et sa femme, aussy de luy authorisée, à ce présens, qui leur ont baillé, payé, compté et délivré, présens lesdits notaires, en louis d'argent, le tout bon et ayant cours, la somme de six mil livres, moyenant la quelle lesdits sieur de Champaigne et sa femme ont retrocédé et transporté par ces présentes, sans guarantye quelconcque que de leurs fautes et promesses seulement, aux dits sieur Jehan et sa femme ce acceptans, lesdits trois cent livres de rente à quoy ont esté réduicts au denier vinght lesdits trois cent trente trois livres, six solz, huict deniers de rente deubs et constitué par laditte communaulté des juré vendeurs et controlleurs de vins à Paris, selon et ainsy qu'il est mentionné par l'acte de délivrance, cession et transport que lesdits sieur Jehan et sa femme ont fait aux dits sieur de Champaigne et sa femme, leur fille, suivant et au désir de leur contract de mariage le tout cy en droict escript. Et aussy ils cèdent et transportent comme dessus les arriérrages desdits trois cent livres de rente escheus depuis ledict troiziesme may mil six cent soixante sept jusques à ce jourdhuy, montant à la somme de deux cent cinquante trois livres, pour les recevoir et du tout jouir, faire et disposer comme de chose leur appartenant, les remettant et subrogeant en tous leurs droicts, ainsy qu'avant leditte acte de délivrance et transport, moyennant pareille somme de deux cent cincquante trois livres, pour lesdits arriérages que lesdits sieur de Champaigne et sa femme confessent avoir receu desdits sieur Jehan et sa femme, dont ils se contentent et les en quittent et leur ont présentement rendu la grosse du contract de constitution des six cent soixante six livres, treize sols, quattre deniers de rentes, dont lesdits trois cent trente trois livres, six sols, huict deniers de rente font partye, et les autres pièces concernant la ditte rente, ainsy qu'ils leur avoient esté baillez par le dit acte devant escrit et sans préiudice de autres deux cent livres de rente cédé par icelluy, promettant, etc., obligeans, renonceans. Faict et passé à Pari en la maison ou lesdits partyes sont demeurantes ensemblement en laditt

rue des escoufles, le sixiesme jour de mars, avant midy, l'an mil six cent soixante huict. Et ont signé la minute des présentes estant ensuitte de celle dudit contract devant escript. Et estoient signez : VAUZENT et GALLOIS.

Accorde à son originel

Quod attestor

G. F. VARLÉE, notarius.

XXXI

LES DESSINS D'INGRES

AU MUSÉE DE MONTAUBAN.

Il y a dans l'histoire de l'art certains maîtres originaux et puissants entre tous qui personnifient si complètement quelques-unes des aspirations diverses de la période de transition où ils sont nés, qu'ils semblent avoir été doués du redoutable privilège de déchaîner, au seul bruit de leur nom, l'éternelle dispute du style contre la libre fantaisie, et du caprice indompté contre la règle trop étroite.

Cette marque de faiblesse est aussi la marque de leur grandeur, car si la critique signale les pieds d'argile du colosse et ses jambes d'argile et de fer mêlés ensemble, elle s'incline devant la poitrine d'argent et la tête d'or. Ils touchent au génie sans l'atteindre entièrement et font songer à quelque sublime ébauche abandonnée par le créateur avant d'avoir reçu la marque suprême qui sacre les dieux incontestés de l'Art, comme ce buste de Brutus que Michel-Ange ne termina pas, laissant à deviner si le souvenir du parricide avait fait hésiter son ciseau, ou s'il s'était arrêté tout découragé en songeant à la vertu du grand homme, selon l'expression de lord Sandich.

Nul artiste dans notre siècle n'a possédé plus complètement que Dominique Ingres cette fatale marque de grandeur. Discuté dès ses débuts avec une rare violence, son nom n'a jamais cessé d'être un cri de guerre, soit que dans la bouche des uns il retentît comme un « Delenda Carthago », soit que dans celle des autres il éclatât comme un « Montjoie Saint-Denis ! » Aucun artiste sans doute n'a été l'objet de tant d'enthousiasme et de tant de haine. Après sa mort même l'apaisement n'a pu se faire autour de lui, et si les uns ne l'aperçoivent que sur le trône d'argent des apothéoses où Théophile Gautier l'assit presque vivant encore, les autres, ne désarmant pas, prennent, pour le traîner aux gémonies, le croc dont Théophile Silvestre ne rougissait pas de se servir.

Devant une nature extrême comme celle d'Ingres, l'impassible histoire elle-même hésite trop souvent, troublée par l'esprit de parti qui lui fait oublier cette consciencieuse exactitude, qui a toujours été le premier de ses devoirs et qui tend de plus en plus à devenir le plus grand de ses mérites.

Mais pour l'auteur d'*OEdipe*, l'histoire a-t-elle réellement commencé son œuvre? Des études magistrales ont sans doute été écrites; Charles Blanc a raconté les souvenirs, M. le vicomte Delaborde a fait connaître la doctrine de ce grand peintre, et jeté les bases du catalogue de ses œuvres; mais l'histoire proprement dite, celle qui met en œuvre les souvenirs des contemporains, les documents divers, imprimés et manuscrits, qui replace l'homme dans son milieu et montre comment il a été influencé par les grandes idées de son temps et comment il a agi sur elles, cette histoire n'a pas été entreprise, et ne pouvait l'être, car elle eût été prématurée. L'œil de l'historien comme celui du peintre a besoin d'un recul suffisant pour bien envisager son modèle. On peut suppléer à ce recul à force de bonne foi, d'abstraction et d'efforts; mais le temps est un facteur indispensable pour découvrir sinon la vérité, comme on disait jadis, mais pour permettre la découverte, le classement et l'analyse des documents authentiques, cette première et indispensable base de tout travail historique sérieux.

Or les documents, dont le futur historien d'Ingres devra surtout se servir sont conservés au Musée de Montauban, depuis la mort du maître, et c'est d'hier seulement qu'ils sont mis en ordre, classés et prêts à faire surgir dans l'histoire de l'Art un Ingres réel, mais à

l'allure duquel on ne s'attend guère, tant l'homme intime diffère du masque emprunté dont les circonstances l'ont affublé aux yeux de la foule. Ces documents sont assez généralement connus de réputation, tout au moins : Charles Blanc les a feuilletés et y a pris le sujet de plusieurs pages fort intéressantes; Beulé en parle dans son *Éloge académique* du maître et regrette qu'ils « soient enfouis dans une ville éloignée ». Mais personne jusqu'ici n'a pu les apprécier à leur juste valeur; car, ainsi que nous l'avons dit, ce n'est que depuis fort peu de temps qu'ils ont été mis en ordre, et ce n'est pas d'ailleurs en passant qu'on peut se rendre compte de l'infinie diversité des enseignements qui se dégagent de cette énorme masse de *plus de cinq mille dessins et autographes*.

Six années d'études assidues sur la biographie d'Ingres, et la rédaction de l'inventaire descriptif et raisonné de tout ce que celui-ci a légué au Musée de sa ville natale, nous permettront peut-être, à défaut d'autres mérites, de prendre en main ces documents pour montrer leur importance, leur originalité, leur caractère unique, sans doute, dans les archives d'art. Puisse notre travail être de quelque utilité au futur historien qui voudra retracer la vie d'Ingres dans le même esprit que M. Eugène Müntz a écrit celle du grand maître auquel le peintre de l'*Apothéose d'Homère* rendait un culte si enthousiaste, mais non pas aussi exclusif qu'on semble le croire!

Les documents historiques ont, eux aussi, leur histoire qu'il est indispensable de posséder, et qui souvent n'est pas la moins intéressante de toutes. Nous allons faire connaître celle des portefeuilles d'Ingres.

Il y a environ cent trois ans de cela, Mgr Le Tonnelier de Breteuil, évêque de Montauban, et de plus abbé de Belleperche, réunissait un soir l'élite de la société montalbanaise, dont, selon l'expression de la *Réclamation générale du clergé*, « il faisait les « délices par la gaieté de son caractère, l'affabilité de ses manières « et la décence de ses conversations[1] ». Tout le beau monde de la petite cité, magistrats de la Cour des aides et membres de l'Académie de Lefranc de Pompignan, consuls de la ville et officiers

[1] *Réclamation générale du clergé de Montauban*, par l'abbé DE LA TOUR. Montauban, in-4°, 1772.

de Languedoc et de Royal-Pologne [1], étaient accourus à l'invitation et se pressaient dans le petit salon des réceptions intimes. Ce salon était d'ailleurs une nouveauté dont on s'entretenait beaucoup, car sa gracieuse décoration, de pur style Louis XVI, contrastait fortement avec les somptueuses décorations dans le goût de Lepautre qui caractérisaient les autres pièces de l'évêché, et avec les capricieuses inventions de Lajoue, auxquelles la mode s'en tenait encore à Montauban. Les grands panneaux de rocailles et de chicorées y faisaient place à un élégant parti inspiré, mais discrètement, de l'art classique. De larges pilastres pseudo-corinthiens y formaient des divisions naturelles et logiques, tandis qu'une infinité d'attributs divers et de génies potelés se dressaient de toutes parts, meublant les trumeaux, garnissant les dessus des portes, enguirlandant la grande cheminée, et allégeant ce que la donnée architecturale pouvait présenter d'un peu lourd. C'était du Louis XVI tout pur, mais traité avec une indépendance et avec une certaine gaucherie prouvant que le décorateur s'inspirait à distance de la mode du jour plutôt qu'il n'en copiait les modèles [2].

Cet artiste devait tenir une grande place dans la soirée dont son fils allait être le héros. Il avait, nous dit son historien, « une jolie voix de ténor qu'il maniait avec goût, et jouait fort bien du violon [3] ». Or, comme il dirigeait l'enfant dans les mêmes voies que lui, celui-ci était devenu d'une force surprenante pour son âge, et il n'était bruit en ville que de son étonnante précocité. Il en donna ce soir-là une preuve décisive : juché sur un tabouret élevé, pour que sa taille ne fît rien perdre du spectacle, il enleva avec tant d'art et de feu l'air : « Quoi! ce vieux coq! » de la *Fausse Magie* [4] que, connaissant les acteurs de cette scène, on est en droit de se demander, avec M. le chanoine Pottier, si le pontife ne fut pas alors un peu prophète, et s'il ne s'écria pas comme Virgile, et à plus juste titre : « *Tu Marcellus eris* [5] ! »

En effet, ce jeune enfant tout ému par les applaudissements de

[1] J. Claverie, *Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne*, t. VIII, p. 227.

[2] Voir l'excellente biographie publiée par M. Ed. Forestié : *Jean-Marie-Joseph Ingres père*, p. 12.

[3] Em. Forestié, *Biographie montalbanaise*, t. I, p. 269.

[4] Vicomte Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, p. 46, en note.

[5] Discours prononcé aux fêtes félibréennes en l'honneur d'Ingres. *Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne*, t. XVIII, p. 225.

la noble assistance devait être un jour membre de l'Institut et sénateur; il devait révolutionner l'art français et jeter dans la lice artistique, aux applaudissements des uns comme aux injures des autres, le nom de Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Ce petit triomphe est bien connu, car le maître aimait à le raconter à ses amis[1], et nous ne l'aurions pas rappelé, s'il n'était l'origine même du Musée Ingres, s'il n'avait déterminé le sort des documents dont nous racontons l'histoire. Il était resté si vivant au cœur du maître que celui-ci finit par localiser tout son pays natal dans le coquet petit salon qui en avait été le théâtre. C'est là que son père lui apparaissait tout entier comme musicien, architecte et décorateur, et qu'il avait pu voir lui-même, à peu près, les seules peintures de valeur que Montauban possédât à cette époque[2], peintures qui contribuèrent à faire de lui plutôt un peintre qu'un musicien, malgré les vœux de son père. Et d'ailleurs, quels souvenirs pouvait lui avoir laissés la maison natale? Il l'avait quittée vers les douze ans pour n'y rentrer un instant qu'en 1826[3]; il l'avait même fort peu habitée dans son enfance, qui s'était écoulée presque tout entière dans le quartier de Sapiac auprès de sa nourrice, une de ces nourrices du bon vieux temps qui valaient de véritables mères[4].

Quoi qu'il en soit, quand, soixante-trois ans après la mémorable soirée que nous venons de raconter, Ingres voulut enrichir le

[1] Vicomte Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, p. 46.

[2] L'évêque de Montauban possédait quelques Greuze, son portrait par Michel Van Loo, etc.

[3] Quand il vient à Montauban avec le *Vœu de Louis XIII*. Voici quelques détails peu connus sur ce voyage. Ingres arriva à Montauban le 12 novembre 1826, peu de jours après son tableau. Ses concitoyens les fêtèrent de leur mieux; le 16, le tableau fut exposé et remis solennellement par l'artiste. Le 20 novembre, veille de son départ, un grand banquet lui fut offert par la ville, des vers furent prononcés, etc. (*Moniteur* du 21 novembre 1826; *Journal de Tarn-et-Garonne* du 19 novembre et numéros suivants.)

[4] Du reste, ce n'est pas sans peine qu'on a pu préciser exactement la maison où Ingres est né, quand il s'est agi d'y apposer la plaque commémorative offerte par les Cigaliers. (Voir à ce sujet les articles de M. Forestié dans le *Courrier* et le *Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne*, et nos propres publications dans la *Tribune de Tarn-et-Garonne*, juillet et août 1890.) Cette tradition a été mise en œuvre par M. l'abbé Cassagne, curé de Sapiac, dans un élégant petit poème en langue romane, publié à l'occasion des fêtes félibréennes en l'honneur d'Ingres du 11 août 1890.

Musée que venait de créer à Montauban le baron Vialette de Mortarieu, c'est l'ancien salon de l'évêque qu'il désigna pour recevoir le lot important de tableaux, dessins, vases grecs et livres à estampes qui formèrent son premier envoi[1]. La lettre par laquelle il faisait connaître ses volontés au maire de Montauban était formelle sur ce point, et laissait clairement deviner les sentiments émus auxquels il obéissait. « Il m'est doux, y disait-il, de penser qu'après moi, « j'aurai comme un dernier pied-à-terre dans ma belle patrie, « comme si je pouvais un jour revenir en esprit au milieu de ces « chers objets d'art, tous rangés là comme ils étaient chez moi, et « semblant toujours m'attendre; enfin je suis heureux de penser « que je serai toujours à Montauban, et que là où, par circonstance, « je n'ai pu vivre, je vivrai éternellement dans le généreux et tou- « chant souvenir de mes compatriotes... »

Son testament, par lequel il léguait presque toutes ses collections et l'ensemble de ses dessins au Musée qu'il avait tant contribué à fonder, vint confirmer ses vues. C'est ainsi qu'à quatre-vingts ans d'intervalle, dans le petit salon de « l'abbé de Breteuil », comme disait Diderot, l'expression des dernières volontés du roi du dessin vint se relier au souvenir d'un premier triomphe et à l'œuvre paternelle.

Comme l'a dit le regretté Armand Cambon, « Ingres est tout entier dans cette salle[2] ». Ses premiers dessins s'y rencontrent avec ceux qu'y traça sa main ferme encore la veille de sa mort, formant les deux derniers anneaux de la longue chaîne de ses œuvres; tous les dieux de son ciel artistique, Raphaël, Mozart, Homère, y ont leur image comme dans un laraire. Les souvenirs de ses maîtres, de ses amis et de ses élèves préférés s'y mêlent à toutes les œuvres d'art dont il aimait à s'entourer et qu'il emportait même parfois dans ses voyages[3], comme au moyen âge on se faisait suivre de l'image de la Madone soigneusement cachée sous les feuillets repliés du triptyque.

Rien qu'en examinant les toiles accrochées aux murs, on peut se convaincre qu'Ingres ne fut pas aussi exclusivement enthousiaste de

[1] Voir le manuscrit.

[2] *Le Musée de Montauban : Compte rendu des Réunions des Sociétés des Beaux-Arts*, 1881, p. 274.

[3] Voir vicomte Delaborde, *loc cit.*, p. 121.

Raphaël et des classiques qu'on le pense généralement. Sans doute, on y trouve en première ligne un dessin authentique du Sanzio[1] et plusieurs copies de ses œuvres[2]; sans doute, deux croquis de Louis David et de Flaxman s'y trouvent suspendus dans un coin au-dessous d'une ancienne et excellente copie du *Testament d'Eudamidas;* mais aucun autre adepte de l'école classique n'y figure, à l'exception de Granet, qui s'était si complètement dégagé des formules consacrées, pour se créer un genre si particulier. En revanche, à côté du dessin de Raphaël, apparaît dans son cadre étroit une admirable tête de moine que le maître attribuait avec raison à Hans Holbein le jeune. Une bonne petite toile de Chardin, représentant une brioche, des cerises et un verre de vin, y sert de pendant à un triptyque du Giottino. Des ruines de Hubert Robert, des études de chevaux par Carle Vernet s'y rencontrent avec une superbe tête de jeune femme par Velasquez[3]; de nombreuses copies d'après Léonard de Vinci[4], Tintoret[5], etc., avoisinent une intéressante toile de Vostermann[6], un fragment authentique de Paul Véronèse; un pas de plus, et Rubens lui-même prenait place dans la collection si éclectique de celui qu'on a surnommé le plus étroit des peintres!

Si l'homme se peint dans ses œuvres, il se peint bien plus exac-

[1] Ce dessin représente la *Mort de Saphira;* il se rapproche beaucoup de celui de la galerie de Vienne, tout en conservant des différences marquées.

[2] Parmi ces copies, il est bon de signaler celles qui ont été exécutées par Ingres lui-même; ce sont : l'*Ève* des Loges, le portrait de Raphaël du Musée des Offices, un fragment de la *Messe de Bolzène,* et la *Vierge du Grand-Duc.* Notons en outre la *Vierge à la Chaise,* un fragment de la *Dispute du Saint-Sacrement,* par P. Balze, l'*Ève* des Stanzes, et le portrait du maître d'armes de Raphaël par Hippolyte Flandrin.

[3] C'est à propos de ce tableau qu'Ingres disait qu'il y a une lacune dans notre Code criminel, qui frappe les parricides et laisse impuni le destructeur d'un chef-d'œuvre. Un brocanteur était venu lui offrir cette peinture, et voyant l'artiste si enthousiasmé, il lui dit qu'il avait été malheureusement contraint d'enlever tout le corps, tant la toile était endommagée. Ingres, à ces mots, se mit dans une telle fureur qu'il précipita presque le malencontreux marchand dans l'escalier, en criant si fort que le pauvre diable n'osa jamais venir réclamer son tableau, et qu'Ingres ne parvint pas à le retrouver. Cette anecdote a été publiée par M. A. Cambon (il la tenait directement d'Ingres), dans le *Catalogue du Musée de Montauban,* édit. de 1885, p. 1, n° 4.

[4] Le *Saint Jean-Baptiste,* la *Joconde* et le *Bacchus.*

[5] Les *Noces de Cana,* copie du dix-septième siècle.

[6] Elle représente une *Tentative d'assassinat sur le cardinal Borromée*, et constitue un véritable document historique et archéologique par la vérité des costumes.

tement encore par les objets d'art dont il aime à s'entourer, car, dans les premières, son tempérament réel peut être dévié ou tout au moins modifié ou adouci par mille circonstances extérieures, tandis que dans l'ornementation de son cabinet, il ne laisse parler que ses prédilections et ses fantaisies. A ce point de vue, le petit salon du Musée de Montauban prend toute l'importance d'un document irrécusable, car il reproduit exactement les dispositions intérieures qu'Ingres lui-même avait adoptées pour son cabinet[1]. Mais ce n'est là seulement qu'un coin des richesses de ce Musée, car dans les salles voisines, exposés sous verre ou conservés dans de vastes portefeuilles, sont les fameux dessins du maître, ceux que Beulé regrettait de voir partir pour Montauban, et qui constituent en effet l'ensemble documentaire le plus riche et le plus original qui existe sur Ingres, sa vie, ses doctrines et ses œuvres.

Ces dessins sont au nombre d'environ cinq mille : calques, esquisses, ébauches au crayon, à la sanguine, à la pierre d'Italie, aquarelles, sépias, lavis; tout le travail intime du maître est là, tout ce qu'il a exécuté pour lui seul, en vue de son instruction ou de sa satisfaction personnelle, pour composer un tableau, ou pour fixer le souvenir d'une impression passagère. Aucun Musée au monde ne peut s'enorgueillir d'un ensemble pareil, car presque tous les artistes ont détruit eux-mêmes ou laissé se disperser au hasard toutes ces menues productions dont la moindre parfois nous intéresse plus qu'un tableau terminé, qu'une toile pompeuse et prônée. Avec la rude franchise qui le caractérisa toujours, Ingres n'a rien voulu supprimer de ce qui portait les traces de son fécond labeur. Éclairs de génie et tâtonnements de la pensée qui se cherche péniblement, vues d'ensemble et recherches de détail, haut et bas, le demi-dieu et l'homme désespérément attaché à sa tâche sont là, se livrant ingénument à l'investigation. Désirant que sa vie fût un exemple, et que sa doctrine fût prêchée même après sa mort, Ingres a voulu se montrer tel qu'il était, et peut-être

[1] Une intéressante peinture d'Alaux permet de juger de l'exactitude de ce fait : elle représente l'*Intérieur d'Ingres*, le maître lui-même jouant du vi près de son secrétaire, et sa femme (la première) survenant. La plupart tableaux dont nous venons de parler figurent dans cette peinture, entre autre *Tête de jeune femme* par Velasquez. Ce tableau a été légué, avec d'autres toi précieuses, au Musée de Montauban par les héritiers de Mme Ingres, née Rar

vivra-t-il plus longtemps par là que par les grandes peintures qui soulèvent tant de tempêtes et tant de controverses [1].

Il ne faudrait pas croire, pourtant, que cette énorme série se compose uniquement d'études, de croquis et de documents, car les pièces capitales délicatement traitées et finies avec amour s'y trouvent en quantité fort raisonnable. Nombre d'études académiques ou drapées pour l'*Apothéose d'Homère*, le *Vœu de Louis XIII*, l'*Age d'or*, etc., peuvent rivaliser avec celles de la collection de M. Gatteaux. Le Musée de Montauban possède autant de portraits à la mine de plomb que le Louvre lui-même. Ce sont des pièces plus intimes peut-être, mais beaucoup d'entre elles, comme le *Portrait de Caroline Murat*, sont égales, sinon supérieures, aux portraits les plus universellement admirés.

A côté de cette série d'un intérêt artistique supérieur, s'en place une autre d'où l'Art n'est pas banni, tant s'en faut, mais qui est plus particulièrement documentaire et biographique. Charles Blanc, grâce à M. Armand Cambon, avait pu en prendre une connaissance rapide, mais il ne semble guère s'être douté de sa richesse et de son intérêt [2]. Cela s'explique; les autographes le disputent en importance aux dessins, mais la plupart de ces autographes, concis et réduits parfois à la taille de simples notes, ont besoin d'être étudiés de très près, plutôt par un érudit que par un critique d'art. Leur valeur, trop souvent, résulte moins encore de leur contexte graphique que de leur comparaison avec les pièces voisines. Une étude sommaire ne permet pas de les apprécier à leur juste valeur. Si, par contre, on s'astreint à feuilleter cette immense suite de dessins méthodiquement collés par le maître lui-même [3] sur des feuillets grand in-folio, on voit se dérouler insensiblement toute la vie d'Ingres, non seulement cette vie extérieure dont la production artistique constitua la seule manifestation, mais cette vie tout intime, qu'à cause de sa longue durée aucun ami n'a pu connaître dans son ensemble : labeur journalier, joies et découragements, admirations et haines, études diverses, lectures, musique,

[1] L'intérêt de ces documents se double de celui que présentent souvent les papiers sur lesquels ils sont tracés, et qui portent au verso d'autres dessins parfois, et souvent de curieuses notes, des extraits, des comptes, etc.

[2] Charles Blanc, *Ingres, sa vie, ses œuvres*, etc., p. 13, 14, 15.

[3] C'est le témoignage formel de Charles Blanc et d'Armand Cambon.

événements du ménage, tous les petits faits vulgaires, mais si instructifs et si charmants d'ailleurs, dont la trame de l'existence est formée et qui acquièrent tant d'intérêt quand ils viennent d'un pareil homme : la vie d'Ingres est là tout entière... Il n'est qu'un mot pour caractériser cette collection, celui de *journal particulier* ou de *livre de raison,* pour employer un terme mis à la mode par l'érudition. Ingres a laissé là ses mémoires au crayon, comme tant d'autres en ont laissé à la plume.

Il n'entre pas dans notre pensée de *translater* en prose ces mémoires plutôt dessinés qu'écrits; eussions-nous la force nécessaire pour accomplir ce travail, ce ne serait pas le lieu de l'entreprendre ici [1]. Cependant, pour sortir du vague et des généralités, nous allons montrer, par quelques exemples, le parti que pourra tirer de cette collection le futur biographe du robuste lutteur dont la place, nous n'en doutons pas, apparaîtra un jour beaucoup plus grande qu'on ne le croit dans l'École française moderne.

Nous pourrions choisir pour cela quelque fait particulièrement intéressant, propre même à faire sensation, raconter, entre autres, l'histoire de la brouille d'Ingres et de David, brouille dont le portrait de Mme Récamier fut la cause, et prouver que ce portrait, l'une des merveilles de la salle des Sept Cheminées, au Louvre, doit être aussi légitimement restitué à Ingres que les fresques de la quatrième stanze aux élèves de Raphaël, car l'œuvre a été interrompue juste au moment où David allait la reprendre pour la terminer et lui donner sa marque personnelle. Mais ce serait employer un procédé sentant trop la réclame; pour montrer la richesse de nos documents, il n'est pas besoin de recourir à des démonstrations frisant le scandale; l'étude rapide d'une période donnée de la vie de l'artiste atteindra bien plus sûrement le but.

A tous les points de vue, les dix-huit années passées par Ingres en Italie, de 1806 à 1824, constituent la période la plus intéressante de la vie de l'artiste, celle où son originalité propre s'affirme

[1] Qu'il nous soit permis de dire ici, dans un but de reconnaissance, que nous l'avons jadis essayé dans un volumineux travail auquel la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Montauban voulut bien accorder des encouragements, d'autant plus précieux qu'en permettant à un jeune homme de mieux connaître sa vocation, ils l'ont mis sur une voie féconde et ont contribué à lui faire concevoir l'*Inventaire du Musée de Montauban* pour l'*Inventaire général des richesses artistiques de la France.*

et se développe sans entraves, dans une production abondante qu'aucun souci de caste, qu'aucune coterie académique ne vient influencer. Grâce aux documents de Montauban, nous pourrions en écrire l'histoire presque au jour le jour; nous allons nous borner à en indiquer les grandes lignes.

Voici d'abord le voyage.

Du couvent des Capucines, à Paris, jusqu'à la frontière, le jeune lauréat de l'Institut, emporté par la diligence, n'a le temps de rien voir, ni de rien noter. A peine sur le sol sacré de ses rêves, il reprend son crayon avec sa liberté et nous initie à tous ses étonnements et à toutes ses admirations au cours de ses lentes étapes. A Gênes, il fait une halte un peu longue, et c'est surtout le spectacle de la mer qui le frappe, de la grande mer sans accessoires et sans appareil mythologique. Il fait là quelques croquis accompagnés de courtes notes, pour saisir des effets de vagues ou des coups de lumière se brisant sur les flots et qui rappellent les croquis analogues de Corot [1].

A Milan, Saint-Ambroise et le Dôme se partagent son admiration; il note des membres caractéristiques de leur architecture, le jubé de l'un, le ciborium de l'autre, de nombreux détails de sculpture plutôt propres à intéresser un archéologue qu'un artiste. D'autres croquis nous le montrent faisant l'école buissonnière à Lucques, à Bolsène, à Pise, à Florence... Le voici enfin au terme de son voyage [2].

Si le sceptique auteur de la *Chartreuse de Parme* ne pouvait se défendre d'une certaine émotion en rentrant dans Rome pour la sixième fois, on peut juger de ce que dut éprouver le naïf artiste en mettant le pied dans sa Jérusalem artistique, en voyant le plus cher de ses rêves enfin réalisé. Rome pour lui, c'était Raphaël et

[1] Les dessins du Musée de Montauban ne portant pas encore de numéros définitifs, ou même n'en portant d'aucune espèce, nous ne pouvons y renvoyer d'une manière précise. Pour les retrouver, il n'y a qu'à prendre les séries auxquelles ils appartiennent. Celle-ci porte dans notre inventaire le titre de *Premier séjour en Italie, première section, dessins divers,* et est contenue dans le second portefeuille de la Collection.

[2] Charles Blanc, qui a parlé de ces notes de voyage (p. 12 à 16), a confondu plusieurs voyages différents et rapproché des dessins remontant à des époques bien différentes. Ainsi Ingres ne visita Ravenne que dans son âge mûr, alors qu'il était directeur de l'Académie de France, et non en se rendant à Rome pour la première fois.

l'antique, le Vatican, le Capitole et les ruines; mais l'irrésistible attrait, le puissant caractère de la cité des Césars l'eut bientôt conquis comme en dépit de lui-même. La ville-musée l'intéressa tout autant que les marbres et les toiles; aussi le voyons-nous commencer dès l'abord à la parcourir dans tous les sens, le crayon à la main, pour fixer sur son album les points de vue les plus caractéristiques. Vingt-six splendides dessins, dont plusieurs sont lavés à la sépia et d'un merveilleux fini, d'une précision désespérante, constituent le butin de ces libres flâneries à la recherche du pittoresque. L'un de ces dessins nous semble particulièrement intéressant comme preuve des tendances pas mal romantiques qui fermentaient dans la tête de ce classique. Il porte, comme titre, ces mots tracés au haut de la feuille : *Clair de lune à Rome.* Dans le bas, de vagues indications de toits, d'églises et de tours dominés par la gigantesque coupole de Saint-Pierre; dans le haut, rien que des étoiles sur un ciel sans nuages; la lune est invisible, mais sa lumière frappe obliquement dômes et campaniles et les fait scintiller au choc de ses rayons. On sent dans ce croquis un peu de l'impression qu'a notée Chateaubriand dans son voyage en Italie. Il serait trop long de suivre l'artiste pas à pas dans la prise de possession de sa capitale artistique; en effet, outre les vues générales, les coins de rue, les villas et les promenades, il faudrait s'arrêter avec lui devant les types populaires rencontrés à chaque pas et alors dans tout le pittoresque de leurs costumes classiques: marchandes d'herbes et gardiens de bestiaux, joueurs de zampogna, et bonnes vieilles devisant sur le pas de la porte; sans compter l'élément religieux si prodigieusement varié à cette époque, d'autant plus que nous aurions à nous attarder sur des études de costumes, sur toute une documentation ethnographique intéressante, mais hors de saison[1].

Entrons plutôt avec lui à la Villa Médicis, dont il va nous faire les honneurs, depuis les vues d'ensemble jusqu'aux détails de l'architecture et jusqu'aux coins pittoresques du jardin. Il nous fera même pénétrer dans sa chambre pauvrement meublée; il nous fera lier connaissance avec tous ses amis et commensaux, parmi

[1] C'est ainsi qu'il dessine avec autant de soin que s'il s'agissait d'un Raphaël d'un vase grec, de nombreux détails de coiffure, comme le *Spadino*, la grande épingle de tête en argent des nourrices d'Albano.

lesquels il n'oublie pas *Mimi Rotto,* le gros matou, et *bonhomme Rapin,* le grand chien de chasse dont il dessine le portrait aussi sérieusement que s'il s'agissait de ses meilleurs amis, Granet, Lethière, Cortot, Dupaty, David d'Angers, *son ami David,* comme il a grand soin de l'écrire sur la feuille.

Mais bientôt, à l'expiration de son privilège de pensionnaire de la Villa Médicis, Ingres, décidé à se fixer à Rome, pour quelque temps au moins, se mariait et établissait sa vie sur un nouveau pied, dont ses dessins nous entretiennent plus explicitement même que ses lettres. Plusieurs de ses amis avaient imité son exemple, et tous ces jeunes ménages formaient la plus heureuse colonie artistique qu'il soit possible de rêver. Des excursions étaient-elles entreprises, aussitôt un croquis nous en instruit. En voici un, par exemple, représentant un groupe de constructions fortifiées, et environnées de grands pins; au-dessous sont écrits les mots suivants : « *A Castello, chez Granet, avec Mme Thévenin, Mme de La Valette, Mlle Claire Frim, moi, ma femme.* » D'autres croquis nous révèlent ainsi les noms de quelques autres amis; ainsi, sur une vue de Rome prise de Monte-Cavallo, le nom de Granet reparaît à côté de celui du sculpteur Alvarès, dont le Musée de Montauban possède deux portraits faits par Ingres, l'un au Musée du Louvre, l'autre dans l'atelier de David, et représentant l'artiste tout absorbé dans le dessin qu'il exécute.

Mme de La Valette, qui se trouvait avec notre artiste à Castello, était la mère du préfet de Rome, celui qui commanda le *Songe d'Ossian* pour le plafond de la chambre à coucher de l'Empereur au Quirinal. Avec le général Miolis, gouverneur militaire de Rome[1], elle représentait la mode académique qui sévissait si âprement en France. Tout au contraire, Granet représentait l'élément

[1] Il est bon de noter en passant que c'est le général Miolis qui imposa à Ingres les sujets de *Virgile lisant l'Énéide* et du *Romulus vainqueur d'Acron,* et non pas Ingres qui les choisit lui-même. Le peintre a traité avec sa conscience habituelle ces sujets, dont on s'est tant moqué, dont on est allé jusqu'à lui faire un grief, mais il ne les a pas choisis de propos délibéré. Sa grande admiration pour les maîtres italiens l'aurait entraîné à prendre ses sujets plutôt dans l'histoire du moyen âge ou de la Renaissance, surtout à des scènes touchant à l'histoire des Beaux-Arts. C'est le cas pour tout ce qu'il a peint en Italie en dehors des commandes officielles, et cette prédilection s'accuse même dans les notes manuscrites où il indique les sujets qu'il se propose de traiter, et où ceux de l'histoire ancienne ne figurent que pour une faible part.

indépendant, romantique même, qui finit par conquérir presque entièrement Ingres et par en faire le précurseur du romantisme d'abord, et du réalisme ensuite. Granet, en effet, exerça une grande influence sur son ami, influence qu'aucun écrivain n'a signalée, à notre connaissance, mais qui s'affirme par le choix des sujets tels que celui de la *Chapelle Sixtine,* où Ingres s'efforce évidemment de lutter avec le peintre ordinaire des couvents, et par une curieuse série de croquis, sur laquelle nous allons nous arrêter un instant.

Cette série, qui se rattache de très près aux études pour la *Chapelle Sixtine,* est entièrement consacrée à saisir sur le vif les types ecclésiastiques qui reprenaient vite le haut du pavé après le départ des troupes françaises. En la parcourant, il nous semble voir l'artiste lui-même errer dans les rues de Rome, son carton sous le bras, entrant dans la première église venue, et y croquant à la hâte tout ce qui lui paraît avoir du caractère ou de l'intérêt. A la Chapelle Sixtine, un gros chantre revêtu d'un surplis, chantant un *Miserere,* et deux gardes pontificaux à genoux le séduisent par leur grande allure, et il les fait entrer dans son album. Au *Gesu,* c'est un prêtre agenouillé, les mains jointes appuyées contre sa tête, qui le frappe par son air de profonde dévotion.

Il ne s'en tient pas exclusivement à ces études de personnages isolés, et parfois nous le voyons aborder des groupes pittoresques, souvent avec l'intention formellement exprimée d'en tirer des sujets de tableaux. En voici quelques-uns pris un peu au hasard dans le nombre.

D'abord c'est un prêtre faisant le catéchisme à plusieurs enfants plus ou moins attentifs, malgré la surveillance de deux religieuses, scène dessinée d'après nature et formant un spirituel tableau.

Plus loin, c'est par une note qu'il nous annonce ses intentions sur le feuillet où est représenté un moine portant l'étole et soutenant à deux mains un lourd crucifix. On y voit inscrits ces mots : *Tableau d'un pénitencier qui touche de sa baguette une paysanne.* Ce tableau, en voici l'esquisse à la plume, ou du moins une étude préparatoire. Sur une haute estrade entourée d'assistants, un homme, à genoux, se confesse à un cardinal. La note suivante nous donne le nom de ce cardinal : *A Saint-Pierre, le vendredi*

saint, le cardinal de Gregorio, grand pénitencier, confesse un individu publiquement.

Dans cette voie, Ingres va loin. Le bon homme qui est en lui reparaît paisiblement, laissant croire que le maître tonitruant, auquel on est habitué, n'a jamais existé que dans les charges de ses adversaires. De l'étude des types religieux il passe vite au genre pur et simple, il dessine ses contemporains avec autant de soin que des antiques, la tête de son barbier même ne le laisse pas indifférent; il rêve de traiter des sujets empruntés au monde élégant qu'il rencontre chez ses protecteurs, une déclaration d'amour, par exemple, et il en trace même l'esquisse. D'ailleurs, il a fort pratiqué les peintres du dix-huitième siècle [1], et peut-être un souvenir du *Chat malade* de Watteau, auquel un médecin tâte gravement le pouls, lui fait-il tracer le charmant croquis représentant un petit chien coiffé d'un bonnet, couché sur un large coussin et recouvert d'une housse brodée, qu'il appelle en propres termes « le Malade imaginaire ».

Ceci nous amène à parler de la prédilection marquée qu'il professa pour l'auteur de l'*Embarquement pour Cythère*. M. le vicomte Delaborde a raconté à ce sujet une anecdote des plus caractéristiques [2]. Charles Blanc, de son côté, avait remarqué dans les portefeuilles d'Ingres d'assez nombreuses copies d'après la *Partie carrée*, le *Curieux*, la *Fête champêtre*, etc.; mais il s'était trompé en faisant remonter ces curieuses études aux premières années du maître. En réalité, c'est après le second retour de Rome, vers 1850 sans doute, qu'elles ont été faites [3].

Nous les avons sous les yeux, elles sont beaucoup plus impor-

[1] Joseph Ingres n'avait guère fait dessiner son fils que d'après des maîtres du dix-huitième siècle. Quelques dessins conservés à Montauban sont tous dans ce goût. Citons le *Bélisaire* d'après Peyron (à M. Gustave Garrisson, sénateur); une *Bacchanale* d'après Bouchardon (à M. Laurens); l'*Ensevelissement de Samson* d'après Bernard Picard (à M. Ansas), etc. Quand Ingres quitta la maison paternelle, il reçut, comme viatique artistique, un énorme carton bourré d'estampes d'après les maîtres les plus divers, « trois à quatre cents estampes d'après Raphaël, le Titien, le Corrège, Rubens, Téniers, Watteau et Boucher; il y avait de tout! » (Conversation d'Ingres rapportée par Th. Silvestre, *Histoire des artistes vivants : Ingres*. Paris, Blanchard, 1855, p. 5.)

[2] Delaborde, *loc. cit.*

[3] Charles Blanc, *loc. cit.*, p. 14. — Charles Blanc a de même confondu toutes les pages de carnet crayonnées par l'artiste dans ses divers voyages.

tantes que l'illustre critique ne le croyait, car il y en a dix-huit bien comptées, faites d'après les tableaux cités plus haut, et d'après la *Récréation italienne*, le *Rendez-vous de chasse*, les *Champs-Élysées* et les *Fêtes au dieu Pan*.

Mais s'il est intéressant de voir le rival de David s'enivrer voluptueusement des splendeurs féeriques du monde enchanté de Watteau, s'il est assez étrange, comme dit Charles Blanc, « de « voir sous le sévère crayon d'Ingres, Almanzor, Pierrot, Trivelin, « et autres, se donner des grâces, marcher sur les pointes, se « glisser derrière les charmilles ou s'étendre amoureusement sur « le gazon, tandis que Colombine élégamment se manière, ajuste « sa cornette avec coquetterie, et provoque du regard des privautés « qu'elle repousse de la main », il est plus étrange encore de voir l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* tâcher à s'instruire dans cette société galante, demander à ces frivoles personnages le secret du naturel et de l'aisance qu'il cherchait vainement dans les modèles de son atelier. En effet, après avoir copié ces estampes, comme il savait le faire, Ingres en a repris les personnages et les a dessinés nus exactement dans la même pose. Il déshabille Colombine, Arlequin et Pierrot, tous les galants personnages, toutes les belles amoureuses de Watteau, pour se rendre compte de leurs mouvements, pour arracher le secret irritant qu'il désirait tant savoir. Était-ce le résultat d'une admiration profonde, ou le désir de surprendre en faute ce brillant créateur d'aimables chimères? Dans tous les cas, c'est là un honneur qu'Ingres n'a rendu à aucun autre artiste, pas même à celui qu'il plaçait au-dessus de tous [1].

Du reste, notre artiste a consciencieusement étudié tous les maîtres de l'Art, et à ce point de vue encore l'étude des dessins du Musée de Montauban n'est pas dénuée d'intérêt. S'il s'est attaché à la nature et à l'antique avec la passion que l'on sait, il a tenu à connaître tous les maîtres célèbres. Et non seulement il a étudié, admiré ou critiqué leurs œuvres, mais même il en a fait un grand nombre de

[1] Dans une de ses notes reproduites par M. Delaborde (*loc. cit.*, p. 163), Ingres réhabilite, plus qu'on n'aurait pu le croire, l'École française du dix-huitième siècle. « Malgré la décadence évidente du goût (au temps de Boucher), malgré le règne impudent en France de la manière et de la convention, notre art, au dix-huitième siècle, a plus d'esprit, de grâce, de savoir même, que l'art pratiqué alors par les autres nations. Celles-ci, en s'efforçant de nous imiter, n'arrivent qu'à redire gauchement ce que nous avons dit au moins avec aisance et avec adresse. »

copies. On s'attend à trouver Raphaël au premier rang; il n'en est rien, Albert Dürer, Giotto, Signorelli lui disputent le pas. Le dôme d'Orvieto et l'église supérieure d'Assise disputent aussi le pas dans ses albums aux loges et aux stanzes. Il admire les peintres de l'âge d'or de la Renaissance, mais les primitifs l'intéressent peut-être plus encore. Par exemple, Cimabué lui inspire les réflexions suivantes[1] : « *Cimabué, grand peintre du plus haut style et gran-* « *deur. Voir ce qui reste dans les peintures du haut de l'église* « *supérieure de Saint-François d'Assise, Raphaël a dû beaucoup* « *apprendre de ces peintures-là. On y retrouve le style de Saint* « *Pierre et Paul* (sic), *de l'Attila et des Cartons. Cimabué un* « *grand dessinateur. Le tableau de Borghèse* (?), *Jésus portant la* « *croix, Jésus embrassé par Judas, sublime.* » Le mot sublime est fortement souligné dans cette note tracée parmi des esquisses de peintures *trécentistes*.

Les sculpteurs antérieurs à Michel-Ange, qu'il admira beaucoup, mais qu'il ne copia guère[2], ne l'attirent pas moins. Voici plusieurs études très fouillées, d'après la *Judith* de Donatello et le bas-relief de son piédestal; voici encore une statue du même sculpteur, celle de saint Louis, évêque de Toulouse, avec cette note caractéristique : « *Statue en bronze de Donatello sur la façade de Santa Croce à*

[1] Ces morceaux sont entièrement inédits, et l'on pourrait en multiplier le nombre, de manière à doubler tout au moins le chapitre que M. Delaborde a intitulé : *Jugements sur quelques œuvres d'art* (*loc. cit.*, p. 154). Voici une de ses appréciations, que je lis sur une feuille chargée de copies de mains et de bras d'après une ancienne peinture : « *Pontormo* est un peintre admirable dans les petites figures. »

[2] Sauf la portion du *Jugement dernier* qui apparaît dans la Chapelle Sixtine, Ingres a repris la copie de la terrible fresque dans une petite toile du Musée de Montauban. Comme pendant à cette vue, Ingres avait peint la tribune où l'on chante le célèbre *Miserere*, dans la même chapelle. Cette dernière étude paraît se rattacher au projet qu'il avait formé de réunir, dans la chapelle de l'École des Beaux-Arts, la copie des *Loges* de Raphaël à celle du *Jugement dernier* par Sigalon, et de compléter cet ensemble « par la copie exacte de la tribune des chanteurs de la Chapelle Sixtine, et de réunir là, par ce moyen, l'art divin de la musique à ses divines sœurs, dont votre beau palais est le temple », comme il l'écrivait lui-même, le 8 décembre 1836, à Duban, dans une lettre publiée par M. Delaborde (*loc. cit.*, Appendice). Sous sa direction furent placés sur cette toile par un élève les figures d'une ancienne peinture représentant la cérémonie d'investiture d'un préfet de Rome, neveu du pape Urbain VIII. (Catalogue du Musée de Montauban, nos 42 et 43.)

« *Florence. Vasari dit que cette figure est presque mauvaise* « *lorsqu'elle est très belle au contraire.* »

Il dessine plusieurs œuvres de Mino da Fiesole, et va même jusqu'à en calquer des reproductions au trait, comme le tombeau de Léonard Salutati, dans l'ouvrage de Grandjean de Montigny; aussi le voyons-nous écrire parmi des études de coutumes du moyen âge : « *Mino da Fiesole me paraît le plus excellent* « *sculpteur pour les tombeaux.* »

Il y a un puissant intérêt à étudier toutes ces esquisses, tous ces dessins si consciencieusement exécutés d'après tant d'artistes différents. Certes, ce n'est pas là le maître dans sa production personnelle et spontanée, mais il nous semble qu'il s'y montre pour une très grande part. Et comme toutes les manifestations de l'intelligence sont sœurs, nous ne saurions nous défendre de comparer ce recueil au cahier où un poète, André Chénier, par exemple, aurait transcrit les morceaux les plus admirés de ses auteurs préférés, et de tous ceux encore auxquels, dans sa soif de voies nouvelles, il était allé demander des inspirations et des avis. Homère, Pindare, Virgile, Ovide y tiennent la première et la plus grande place; mais Dante et Shakespeare y figurent aussi, et quelques exquises créations de Ronsard, de Marot, de Villon même s'y retrouvent aussi avec quelques fragments des vieux trouvères... Et cette comparaison nous semble d'autant plus exacte que le peintre, de même que le poète, cherchait bien moins ainsi des modèles à copier, comme on l'en a tant accusé, qu'à fixer le souvenir de tout ce qui à des titres divers lui avait paru digne d'admiration[1].

[1] On a souvent reproché à notre artiste d'employer sans scrupule des fragments pris à l'art antique et surtout à Raphaël. L'accusation est injuste. Sauf pour l'*Achille* et les *Envoyés d'Agamemnon*, il serait difficile de montrer clairement de pareils emprunts dans ses œuvres. Et le fait fût-il exact, il conviendrait, pour le réduire à sa juste valeur, de faire la part des tendances générales de cette époque, où de pareils emprunts, loin d'être condamnés, avaient pour les connaisseurs la valeur d'une citation heureuse dans une bonne page de prose. Enfin, élargissant le débat, n'est-il pas permis de répéter à ce sujet ce que M. Eugène Müntz a dit des emprunts faits par Raphaël à ses devanciers : « Raphaël, en traduisant dans sa langue à lui, cette langue si souple et si harmonieuse, celles des idées de ses prédécesseurs qui l'avaient le plus frappé, donnait une preuve de modestie en même temps qu'il s'assurait un élément de progrès. L'artiste moderne qui a le mieux compris et le plus passionnément aimé Raphaël a proclamé en termes éloquents la légitimité de pareils emprunts. » (*Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, p. 161.)

Mais revenons à Rome, dont nous nous sommes trop éloigné. Les rapides esquisses que nous avons tracées plus haut montrent avec quelle abondance de détails la vie d'Ingres dans cette ville pourrait être racontée, grâce aux documents du Musée de Montauban. Mais nous n'avons rien dit encore des œuvres qui virent le jour à cette époque, et il importe d'autant plus de combler cette lacune, qu'ici encore nous nous trouvons en possession des éléments nécessaires pour établir rigoureusement la chronologie de ses œuvres, pour restituer celles qui ont été perdues, et pour détruire bien des légendes d'atelier qui ont fini par se glisser dans les livres les plus sérieux.

Les portefeuilles du maître contiennent tout ce qu'on peut désirer à ce sujet : d'abord la série presque entière des études préparatoires de la transcription à la plume de l'épisode choisi, jusqu'au dessin définitif mis au carreau pour être reporté sur la toile, et en second lieu les calques qu'Ingres se faisait un devoir d'exécuter sur les tableaux eux-mêmes avant de s'en dessaisir ou d'y apporter des modifications. Cette série, intrinsèquement moins artistique que la première, est peut-être plus précieuse pour l'histoire de l'œuvre, car elle permet de se rendre compte de tous ses états successifs, de saisir chaque modification au passage, et d'établir ainsi la chronologie des dessins préparatoires.

Personne n'ignore, par exemple, que l'un des chefs-d'œuvre les moins contestés d'Ingres, la *Source,* n'est qu'une étude d'après nature pour la *Vénus Anadyomène,* reprise bien des années plus tard, et dans laquelle il n'y a de changé que le mouvement des bras et les extrémités inférieures. Tous les biographes d'Ingres sont formels sur ce point[1]. Amaury Duval, qui avait pu voir cette étude dans l'atelier même du maître, s'écrie après l'avoir décrite : « ...Quelle perle ! et qu'on serait heureux si on pouvait retrouver « sous ces retouches faites à un âge avancé la merveille que j'ai « admirée alors[2] ! » Certes, il est bien impossible de lire sous ces

[1] Vicomte Delaborde, *loc. cit.*, p. 201. — N'est-ce pas précisément à ce caractère d'étude d'après nature que, dans la *Source,* le style d'Ingres doit d'avoir atteint « cette splendeur du vrai par laquelle on définit la beauté », comme dit Paul de Saint-Victor? C'est à croire, car, précisément, « les taches de ce marbre », pour ce même critique, « sont des pieds et une main d'un style inférieur »; tout juste les parties remaniées...

[2] Amaury Duval, *l'Atelier d'Ingres.* Paris, 1878, p. 86.

repeints, comme on a pu le faire pour le portrait de Raphaël dans l'*École d'Athènes;* mais, pour tout ce qui est du dessin et du modelé, le Musée de Montauban peut donner pleine satisfaction, car il possède un calque fait avec le plus grand soin par le maître lui-même sur la précieuse toile. Les bras ne soutiennent plus l'amphore, mais tordent les cheveux, dans un geste analogue à celui de la Vénus Anadyomène; la face est plus allongée, moins large, en un mot moins idéale. Que le mot « calque », d'ailleurs, ne fasse pas songer à un simple dessin au trait; ce trait a bien été d'abord tracé, mais il n'a fait que servir de base à un large modelé au crayon noir et à l'estompe rehaussé de blanc, qui possède une très belle couleur, grâce au fond jaunâtre du papier végétal.

Cette série de calques est si riche qu'Ingres lui-même s'y est perdu plusieurs fois, s'est trompé sur sa véritable valeur. S'il l'avait attentivement feuilletée, il se serait épargné la peine de refaire de mémoire et à l'aide d'étude de personnages les dessins de tableaux disparus pour servir de modèles aux gravures de Réveil, comme c'est le cas, entre autres, pour les *Fiançailles* de Raphaël[1]. Dans un travail du genre de celui-ci, où il est impossible de tout dire, de tout passer en revue, il faut se résigner à choisir, un peu au hasard de la plume et de l'amoncellement des notes, quelques faits caractéristiques, moins pour leur intérêt propre que pour ce qu'ils laissent entrevoir des inépuisables richesses entassées comme à plaisir dans cette collection unique.

Nous avons dit un mot de la série des calques, abordons maintenant celle des études préparatoires, et, en nous appuyant sur elles, montrons Ingres à la besogne. Nous courons le danger de redire des choses que l'on a déjà racontées, mais nous aurons du moins l'avantage de ne parler que preuves en main et d'après des documents.

Quelques lignes écrites par le maître lui-même, au bas d'un croquis de l'*Entrée de Charles V à Paris,* vont nous renseigner sur sa manière de composer : « *Il faut composer comme Raphaël,* « *c'est-à-dire adopter sa manière de s'y prendre, qui était de* « *composer avec la nature et de ne s'occuper aussi bien dans un*

[1] *OEuvres de J. A. Ingres,... gravées au trait,* par A. Réveil. Paris, Didot M.D.CCC.LI. Table explicative, n° 30.

« *composition de cent figures diverses d'abord que des principales,*
« *comme s'il n'y devait être nullement question des autres.* »

C'est la méthode que Charles Blanc a indiquée[1]. Il faut dire pourtant que ce n'était là que le second acte de la composition. Presque toujours l'idée première a été largement indiquée, d'imagination, à la plume, en général, comme si, survenant au cours d'une lecture ou de la transcription d'une note, l'instrument de l'écrivain s'était trouvé là tout prêt pour fixer la volage dans le temps qu'aurait nécessité la recherche du crayon ou du fusain. Comme exemples de ces rapides improvisations à la plume, nous citerons la première esquisse du *Jésus parmi les docteurs,* celles de l'*Odalisque à l'esclave* et de la *Vénus Anadyomène,* celle enfin de l'*Age d'or*. Ce premier jet était généralement suivi de plusieurs autres esquisses s'approchant graduellement de la donnée définitive, et il est curieux d'étudier la transformation insensible qui s'opère dans le dessin. Les formes sont d'abord si hâtivement jetées que la plume ne trace guère que des droites sèches et dures cassées par des angles brusques; bientôt les droites perdent de leur rigidité et se raccordent au moyen de courbes, le tout fougueux et saccadé; enfin, l'instrument s'assouplit, suit les formes et trace un dessin intelligible pour tous. C'est là sa dernière méthode. Dans sa jeunesse, la préoccupation du dessin est tellement puissante en lui qu'il ne produit que des esquisses au trait, nettes, élégantes et froides comme les compositions d'un Flaxmann. Plus tard, en Italie, il se préoccupe du relief et il emploie le crayon mou, le fusain et l'estompe, c'est le cas pour l'esquisse du *Christ remettant les clefs à saint Pierre;* enfin, lorsqu'il en arrive au *Vœu de Louis XIII,* ces moyens lui paraissent insuffisants, et il recherche l'effet en employant conjointement au crayon à dessin et à l'estompe le papier de couleur et le blanc. La charpente générale du tableau ainsi construite, Ingres, procédant ainsi qu'il a été dit plus haut, passait immédiatement à l'étude des personnages nus, en allant du plus important au plus accessoire. Ce travail se faisait toujours d'après le modèle vivant, et l'on ne saurait trop dire quelle place

[1] Charles Blanc, *loc. cit.*, p. 200. Voir également les observations d'Armand Cambon, à propos de *Jésus parmi les docteurs* et de *l'Enfant Jésus et deux docteurs,* dans le Catalogue du Musée de Montauban, tirage de 1885, nos 44 et 45, p. 8 et 9.

les modèles tiennent dans son travail[1]. Non seulement il les employait couramment à toute heure, mais ses élèves, ses amis, sa première femme, lui-même enfin posaient et reposaient pour tous ses tableaux. Charles Blanc a raconté comment Constantin, le peintre en miniature, devint un instant la Vierge du *Vœu de Louis XIII*[2], et le Musée de Montauban possède ces curieuses études dans lesquelles le miniaturiste tient sur son bras son chapeau à la Bolivard en guise de *bambino;* mais à côté s'en trouvent d'autres dans lesquelles Ingres a servi de modèle à son tour. Ce n'est pas la seule fois que l'artiste a ainsi posé pour ses propres créations, et nous le retrouverons tour à tour jouant le rôle de Séleucus dans la *Stratonice,* d'Homère dans l'*Apothéose* et de joueuse de tchebégour dans l'*Odalisque à l'esclave.*

Quand cette chasse à la vérité, à l'attitude définitive, était terminée, quand la forme rebelle s'était enfin dégagée du trait surchargé, du contour double ou triple, et du geste longuement discuté, Ingres calquait la figure, pour la dégager plus rapidement des formes chaotiques d'où elle était sortie, et la transporter sur la toile. Mais ce n'était pas toujours le cas. Bien souvent le contour définitif a été arrêté du premier coup, ou bien les retouches ne portent que sur quelques détails. La correction est faite alors sur le dessin lui-même, ou bien tracée sur une autre feuille et mise ensuite à sa place, soit en la dessinant au moyen des carrés, soit plus simplement en la collant à l'endroit voulu. Tel est le cas, par exemple, pour le portrait de Bertin, debout, le coude appuyé sur un meuble[3]; sa tête redessinée à part a été soigneusement découpée et collée sur les épaules. Tel est encore le cas pour une femme à moitié couchée et jouant avec un petit enfant assis sur ses genoux, du tableau de l'*Age d'or :* la femme a été dessinée d'abord seule; puis l'enfant, dessiné à part, est venu s'asseoir sur les genoux maternels par le même procédé.

[1] A l'exception de ses élèves ou de ses amis, Ingres n'a jamais employé pour modèles que des femmes, et dans les études de certains tableaux, la chose ne manque pas d'un certain piquant. C'est le cas pour un beau dessin de l'ensemble du *Jésus au milieu des docteurs,* au Musée de Montauban. Tous les personnages nus sont mis au carreau pour être transportés sur la toile. Or tous absolument sont du sexe féminin...

[2] Charles Blanc, *loc. cit.,* p. 83.

[3] Ce dessin a figuré à l'exposition posthume de 1867. Catalogue Delaborde, n° 2[illegible]

Mais en voilà peut-être trop sur cette matière : changeons d'objet et jetons un coup d'œil sur les sujets qu'Ingres s'était proposé de traiter et dont il avait tracé l'esquisse, souvent même commencé l'étude d'après le modèle.

Il en est de particulièrement étranges et qui semblent en complète opposition avec le caractère de l'artiste tel qu'on se le représente généralement.

On connaît l'horreur qu'il avait, en véritable païen, pour les représentations trop réalistes de la Mort[1]. Eh bien! pendant son second séjour en France, de 1823 à 1834, il a songé à peindre des sujets comme la *Mort du juste*, le *Jugement dernier*, le *Massacre des Innocents*[2], *Baccio Bandinelli emportant le squelette de son père*, et il dessine, outre ces scènes assez macabres, un croquis hoffmannesque représentant un squelette entr'ouvrant le linceul qui l'enveloppe, au-dessous duquel sont tracés ces mots : « *Larve squelette.* »

Traversait-il alors une crise qui assombrissait ses pensées? C'est possible, et cependant à côté de ces croquis s'en trouvent plusieurs des plus humoristiques, par exemple celui qui représente un homme voulant embrasser une femme qui se détourne en se bouchant le nez, et au-dessous duquel est la légende suivante : « *M. et Mme D... Il veut embrasser sa femme, mais il vient de manger de l'ail.* »

Non moins célèbre est l'olympienne indifférence de l'artiste pour tout ce qui de près ou de loin touchait à la politique, et ses adversaires mêmes, exagérant la croyance générale, ont voulu étendre cette indifférence si loin qu'ils en sont allés jusqu'à mettre en doute son patriotisme. Nous ne nous arrêterons pas à cette exagération, les lettres d'Ingres de 1814 à 1815, telles qu'elles ont été publiées par Charles Blanc et par M. Delaborde, suffisent pour en faire justice. Pour l'indifférence politique, voyons ce qui en est d'après les documents de Montauban, sans nous arrêter à rechercher si par position, avant le second Empire, qui le fit sénateur, Ingres avait des motifs bien formels pour préférer un gouvernement à un autre.

[1] Amaury Duval, *loc. cit.*, p. 66.

[2] M. Delaborde, qui n'a pas connu ce dessin, a cité dans son livre de curieuses réflexions d'Ingres sur ce sujet. (Voir p. 319.)

Voici d'abord un croquis à la plume, au-dessous duquel sont écrits ces mots : « *Le peuple victorieux en juillet* » (1830); il représente une figure d'homme, debout, appuyé sur une massue et couronné par une Victoire; une note précise l'intention : « *A ses pieds* (du peuple personnifié) *le Despotisme renversé. Générosité, humanité, douceur.* » La chute de la monarchie de Juillet lui fut-elle indifférente? D'autres esquisses vont répondre.

D'abord un homme nu, le pied sur les marches d'un édifice, renverse un trône. Sa jambe gauche s'enfonce dans un terrain fangeux, où est écrit le mot « *boue* », et dans le fond, au-dessus de vagues indications de rues et d'édifices, est écrit le mot « *faubourg* ». Est-ce assez clair? Il n'y a pas de date ni de titre au bas de ce dessin, mais il date bien de ce 24 février 1848, au matin duquel Flandrin surprit son « maître, en bras de chemise, arpen- « tant éperdu les quais, en brandissant son sabre de garde national « et se ruant contre un ennemi imaginaire », et qu'à la question : « Où courez-vous donc, maître? » il répondit : « A la défense de nos Rois[1]. »

Ensuite, viennent des projets pour fortifier l'Hôtel de ville et le mettre à l'abri des coups de main populaires. Songeant sans doute d'une part aux travaux de fortification exécutés par Michel-Ange, et d'autre part aux canalisations de Léonard de Vinci, Ingres trace un plan sommaire, où la mairie de Paris apparaît entourée de larges fossés communiquant avec la Seine, et d'ouvrages défensifs formidables, mais qu'un spécialiste pourrait trouver bien arriérés... Et toutes ces fiévreuses esquisses, incohérentes et houleuses comme les émotions produites par les événements sur cet esprit si profondément étranger à tout ce qui passionne la foule, Ingres les traçait tout en peignant la Vénus Anadyomène[2]. Sa peinture fut au-dessus et en dehors des agitations contemporaines, mais son âme n'y fut pas aussi indifférente. Il ne pouvait en être autrement, car la monarchie de Juillet lui tenait au cœur par d'innombrables liens de convictions, d'amitié et aussi d'intérêt. D'ailleurs, par son tempérament d'artiste et par la tournure de son esprit, Ingres était essentiellement conservateur et autoritaire. C'était une de ces

[1] Eugène Montrosier, *Peintres modernes*. Paris, 1882, p. 43.

[2] Théophile Gautier, *l'Atelier de M. Ingres en* 1848, dans *Fusains et Eaux-fortes*. Paris, 1880, p. 243.

natures personnelles et absolues, coulées d'un bloc et n'ayant rien emprunté à autrui, ayant fait de vaillants et consciencieux efforts pour atteindre le vrai, croyant y être arrivées, et n'admettant pas la discussion de leurs principes et de leurs idées. Son autoritarisme en Art, il l'aurait volontiers transporté dans la politique, car il avait vécu trop renfermé, trop exclusivement attaché à l'étude pour avoir eu le temps de se former des opinions bien motivées sur la meilleure forme de gouvernement. Dans cette ignorance naïve, il devait fatalement se jeter dans les bras du parti dont les tendances se rapprochaient le plus de celles qu'il professait en peinture.

Mais laissons ce sujet de côté pour nous attacher à d'autres documents dans lesquels Ingres se montre sous un jour nouveau et préoccupé de sujets qu'on n'aurait guère cru capables de l'intéresser.

Voici d'abord une allégorie sur l'amour.

Du croquis on ne peut rien dire, tant il est vague; mais il y a de curieuses notes griffonnées autour : « *L'amour..., il rit, il « décoche incessamment, il cherche, il guette... la volupté verse « à deux amants le plaisir... ici le Désespoir, les angoisses, la « mort... tombeau...* »

Dans une série plus ancienne, je remarque encore une allégorie digne d'être signalée : c'est le *Mérite des femmes;* autour du croquis je relève les inscriptions suivantes : « *Elles valent mieux « que nous... attaquée, entourée de toutes les séductions, elle « résiste et est vertueuse.* » Mais c'est du Legouvé! Un moment, lisez à droite : « *Quelques-unes, oui, mais...?* » Décidément Ingres n'était pas aussi convaincu que le poète.

Tous les dessins que nous venons de décrire, quoique montrant des tendances diverses, ne peuvent faire comprendre le lien intime qui relie entre elles ces productions hâtives, et leur donne toute la valeur d'une confession écrite. Pour en donner une idée plus complète, nous allons prendre le portefeuille intitulé : « Compositions exécutées du temps du *Saint Symphorien* », et essayer par l'analyse des pièces qu'il renferme de faire pour ainsi dire la traduction de ces mémoires dessinés.

J'ai déjà plusieurs fois employé ce terme de « mémoires dessinés » ; on pourra se convaincre, j'en ai l'espoir, par la lecture

de l'extrait suivant, qu'il n'est pas trop fort. Il ne manquerait qu'une plume plus autorisée pour accomplir le travail d'adaptation qu'il nécessite.

M. Ingres est devant une large table surchargée de livres et de dessins. On vient de lui remettre une liasse de journaux, car il a voulu se rendre compte par lui-même de l'opinion de la presse sur le *Martyre de saint Symphorien;* or, le malheur a voulu qu'il trouvât tout d'abord un article dans lequel la férocité des expressions l'emporte encore sur la violence des appréciations : un de ces articles de combat comme les partis en échangèrent tant pendant la durée du Salon. Le bouillant Méridional a sursauté d'indignation. Le parti pris des jugements et l'injustice maligne des appréciations lui font bouillonner le sang. Sa main, posée sur la table, se crispe et froisse rageusement les papiers qu'elle rencontre. Une réelle fureur a saisi l'artiste, qui, lançant la feuille importune sur le parquet, se lève brusquement et se met à marcher à grands pas, gesticulant et exhalant sa colère en monologues furibonds. Les nerfs un peu calmés, il se laisse bientôt retomber sur le fauteuil, qui gémit sous le choc de son corps gros et pesant.

Une plume est sous sa main, et, comme rappelé par ce contact à ses instincts d'artiste, il saisit une feuille de papier et se met à tracer fiévreusement quelques traits lourds et tremblés, fortement appuyés par ses doigts frémissants encore. Voici Hercule qui apparaît dans ce griffonnage : il est assis et appuyé sur une massue; à ses pieds, deux figures rampantes.

L'emportement l'empêche d'en dessiner davantage; mais au bas de la feuille il écrit rapidement ces mots pour compléter sa pensée : *La Médiocrité rampante et superbe a plusieurs corps... Elle caresse, elle insinue... Hercule la terrasse de son pied qui l'écarte...* Et dans son cœur l'altier grand peintre fait de vives comparaisons entre les critiques d'Art et le fumier des écuries d'Augias. Puis, se fortifiant dans son mépris, il se fait le serment de ne plus lire un journal.

Pourtant les *Débats* sont là : Voyons un peu ce que dit l'a Delécluse; c'est un homme de valeur en somme, quoique un p contaminé par les poisons du jour... Cette lecture rassérène peu le front de l'artiste, mais l'entraîne à passer à un autre feu

leton, et le voilà qui, fiévreusement, parcourt toute cette paperasse dans laquelle ses amis n'ont pas eu le loisir de faire un choix, comme on procède pour les souverains. Par bonheur, les Silvestre et les Thoré sont rares; dans tout ce qu'il lit, l'injustice abonde, sans doute, mais l'ignorance domine, et avec l'ardeur des amis de Delacroix a disparu leur très réel talent, de sorte que chez Ingres la colère va se tempérant de pitié et se noie dans le dégoût et le dédain. Quand, enfin, las de se torturer ainsi lui-même, il se décide à lancer au panier toutes ces productions éphémères, qui n'eussent pas dû l'arrêter un instant, c'est avec moins d'agitation qu'il reprend le croquis de tout à l'heure.

Ce mot de médiocrité s'impose pourtant à son esprit, et, presque machinalement, sa plume trace une nouvelle composition vague et disloquée comme les pensées qui l'inspirent. C'est la *Médiocrité* qui a pris la place occupée par Hercule tout à l'heure; elle est debout et foule aux pieds un cadavre, — votre cadavre, sans doute, monsieur Ingres : — *sur elle s'abat une pluie de faveurs* (exprimées, ou, pour mieux dire, écrites, mais non dessinées, en toutes lettres), un déluge d'or et de joyaux à forcer la geôle d'une Danaé. Puis, de sa grosse écriture encore saccadée et comme houleuse de la tempête intérieure, M. Ingres écrit ces mots : « *L'univers couronne la Médiocrité. Elle foule à ses pieds le vrai mérite et caresse le faux suivi de tous les vices et défauts. La Postérité boiteuse et tardive arrive enfin avec Hercule qui attaque tout* [1] *!* »

Décidément Hercule lui tient à cœur.

Cependant des visiteurs arrivent, de ces vieux amis qui pénètrent dans l'atelier à toute heure, M. Gatteaux, peut-être, M. Marcotte, encore, les soutiens et les appuis du maître pendant les mauvais jours. Fatalement la chute du *Martyre de saint Symphorien* vient immédiatement sur le tapis et fait tous les frais de la conversation, avec ces maudits journalistes, ces pelés, ces galeux, d'où est venu le mal. Avec l'aplomb imperturbable des critiques d'art, il y en a assez pour les causeries enfiévrées de toute une journée... Mais Ingres a pris un crayon, et voilà qu'en quelques traits énergiques et sûrs, il a fait surgir du papier un personnage nonchalamment étendu sur un large fauteuil, les deux pieds s'appuyant à la con-

[1] Toutes les parties soulignées sont copiées sur les croquis mêmes du peintre.

sole d'une cheminée, dans cette attitude si particulière aux Yankees; il tire de grosses bouffées de fumée du cigare qu'il tient d'une main, tandis que de l'autre il brandit quelques feuilles de papier. — Tenez, dit le peintre, rentrant brusquement dans la conversation, voici le portrait du journalisme, la façon dont ces messieurs travaillent; c'est leur manière de se livrer aux études esthétiques qui donne tant d'aplomb à leurs jugements. Et au-dessous de la figure il écrit : « *Le journalisme.* »

Puis, comme les imprécations n'en finissent pas et commencent à dépasser la mesure, M. Ingres se penche en avant, les deux mains posées sur les bras du fauteuil, et regardant fixement ses amis, avec un éclair dans ses petits yeux pleins de flamme :

« Pourtant M. Bertin de Vaux était un journaliste, lui aussi », dit-il avec une voix dont la bonhomie laisse percer un brin de malice.

Et ce ressouvenir de l'honnête homme qui a tant fait pour l'auteur du *Vœu de Louis XIII,* qui a été le modèle de l'un de ses plus incontestables chefs-d'œuvre, suffit pour arrêter les deux amis dans leur verbeuse indignation contre la presse. M. Ingres est toujours ainsi, même dans les déclarations les plus fougueuses de ses haines, il fait des restrictions admiratives; il déteste Delacroix; mais, tout en le poursuivant de ses imprécations comme chef d'École, il reconnaît, hautement au besoin, tout le génie de l'artiste[1]. Inconséquence de caractère, dira-t-on. Non, mais large compréhension de toutes les manifestations artistiques, unie à l'indestructible persuasion que le grand art classique, le sien, est seul digne d'être professé et enseigné.

Cependant le peintre, enfin seul, prend une palette et se dirige vers la toile commencée. Il donne quelques coups de pinceau, applique quelques touches, mais son esprit est ailleurs. La pensée absente ne guide qu'imparfaitement la main; aussi, après quelques instants de rêverie et quelques imprécations contre le modèle qui est en retard, la palette est abandonnée. Il revient vers sa table,

[1] « ...Certes, j'ai regretté de vous voir soutenir, dans la personne d'un artiste dont, au reste, je reconnais le talent, le caractère honorable et l'esprit distingué, des doctrines et des tendances que je crois dangereuses, etc. » (Lettre d'Ingres à Robert Fleury, à propos de l'élection de Delacroix à l'Institut, 18 février 1851. — Eugène Montrosier, *Peintres modernes*, p. 123.)

et, prenant un carton au hasard, il se met à feuilleter ses anciennes études comme pour s'affirmer à lui-même et son travail et sa valeur.

C'est précisément la série des dessins pour l'*Apothéose d'Homère* qui s'est présentée à lui. Il feuillette lentement et recrée dans sa tête le majestueux plafond où vivent toutes ses admirations et toutes ses croyances, non tel qu'il est au Louvre, mais tel qu'il l'avait rêvé, car le temps lui a manqué pour donner à son œuvre toute son ampleur et tout son développement[1].

De chaque côté des degrés où s'avance la double théorie des homérides anciens et modernes, le péristyle du temple apparaît, et par les portes du *temenos* aux murs peints comme ceux de la Lesché de Delphes, s'avancent des groupes pressés chargés des tributs qu'ils viennent apporter aux pieds de leur initiateur et de leur dieu[2]. Les forgerons apportent les glaives, les fondeurs les bronzes, les coroplastes leurs statuettes, les potiers leurs vases peints, les femmes les voiles qu'elles ont brodés, car tous ont emprunté dans leurs arts inférieurs quelques-unes des fictions du poète, et surtout ont été de bonne heure imbus de la sobre grandeur de sa poésie, et en ont mis quelque chose dans leurs œuvres. Par une autre porte, les sacrificateurs conduisent les victimes qui, dans un long beuglement, penchent leurs cornes sur leurs épaules. L'élite des fils d'Homère n'est plus seule, isolée, dans sa grandeur et dans son culte; c'est tout le monde antique qui vient faire fumer l'encens et couler le sang des taureaux, en l'honneur de son vrai dieu, l'harmonieux aveugle de Maonie...

Penchons-nous avec l'artiste sur ce vieux portefeuille tout usé, et jetons un coup d'œil furtif sur les trésors qu'il renferme. Voici les notes écrites pour l'économie de la scène, les portraits littéraires des personnages, les réflexions générales sur l'art qui doit

[1] « Mon *Apothéose d'Homère* a été exécutée dans un temps trop court », dit-il dans une note reproduite par M. Delaborde (*loc. cit.*, p. 203). D'autre part, Silvestre lui fait dire : « J'ai arrêté la disposition de l'*Apothéose d'Homère* en un jour. » (*Loc. cit.*, p. 28.)

[2] Le Musée de Montauban ne possède pas de dessin d'ensemble de la scène ainsi modifiée, mais en revanche on peut y voir les études nues et drapées de tous les personnages que nous indiquons. Ce fut sans doute le premier projet : cette *composition arrêtée en un jour*, dont parle Silvestre; le temps ayant manqué, l'artiste se résigna à se restreindre au groupe principal.

présider à tout cela : « *Comparaison et... danger et corruption* « *de l'Art entre les Florentins maniérés dans le dessin, et Rubens* « *dans la couleur... qu'on est coloriste lorsque* LE COLORIS EST « VRAI... *que sous ce rapport le Léon X est un chef-d'œuvre en ce* « *genre... que tous les peintres ne sont pas propres à faire loi* « *d'enseignement, quelques-uns même très dangereux.* »

Voici les études pour la *Gloire* couronnant le vieil aide; ici Ingres fronce le sourcil, car ces croquis lui rappellent ces deux beaux pigeons blancs que M. Marcotte lui avait envoyés pour qu'il en prît les ailes comme modèle; or il eût fallu les tuer, et l'auteur de l'*OEdipe* a pour le sang autant d'horreur que Montaigne [1].

Voici Homère lui-même, pour lequel son peintre a posé nu, devant M. Gatteaux, les yeux fermés et respirant une grandeur et un calme dignes du modèle. Voici Pindare, Eschyle, Sophocle, Aspasie, l'amante et le philosophe, et Sapho, l'amante et le poète, dans leur nudité sereine et inconsciente...

Les figures de tous ces grands esprits passent successivement devant ses yeux, tels qu'il les a compris par l'esprit et par le cœur, et il songe, en revoyant leurs portraits, que tous, ou presque tous, ont souffert, ont été contestés, persécutés. Dante, Camoëns, Cervantès, Shakespeare, Corneille, Molière, Voltaire, Phidias, Michel-Ange, Poussin, tous ces demi-dieux se sont bien des fois meurtris aux ronces de la vie. Le génie n'est souvent qu'un martyre. Et, contemplant la caustique et loyale figure de Boileau, un des heureux, en somme, de l'illustre cénacle, ces vers de la VIIe épître lui reviennent à la mémoire :

> Sitôt que d'Apollon un génie inspiré
> Trouve loin du vulgaire un chemin ignoré, etc.

[1] Ce fut M. Marcotte qui dut se charger de la chose. « Je fus donc obligé de commettre cet acte de barbarie, pour lui envoyer seulement les ailes », dit-il dans une note écrite en marge de la lettre indignée d'Ingres lui renvoyant les deux pigeons. (DELABORDE, *loc. cit.*, p. 203.) Le Musée de Montauban possède une étude peinte de ces fameuses ailes; il possède encore, comme études peintes du même tableau, la tête et le bras d'Alexandre, et la tête d'Aristote sur une même toile, les têtes de l'*Univers* et d'Apelle posées par Mme de Lauréal et son fils. M. Gustave Cambon possède les belles études peintes de la tête de Lycurgu et de celle de Platon, trois calques différents de l'ensemble, et un grand dessi en partie coloré à l'aquarelle, qu'Ingres avait entrepris pour le prince Napoléo et qui ne fut pas terminé, l'amateur ayant préféré une composition nouvelle, l *Naissance des Muses.*

Toutes ces pensées roulent confusément dans sa tête : l'injustice des contemporains, l'antiquité, Boileau ; et, liant sa cause à celle de l'antiquité et du grand Art, il trace un nouveau croquis, projet d'un tableau, sur lequel il reviendra, qu'il peindra sans doute un jour..., mais qui bientôt rejoindra les autres esquisses oubliées dans leur vaste portefeuille.

C'est un personnage colossal assis sur un trône élevé par quelques marches, au bas desquelles grouille un entassement chaotique de figures, à peine indiquées, qui sont, une inscription comme perdue dans cette sarabande de lignes confuses nous l'apprend, « *les mauvais poètes qui veulent mordre le piédestal* » sur lequel siège « l'*Antiquité* » ayant à ses côtés « *un monument* « *portant les grands noms de l'Antiquité* », et « *Boileau qui rit* » de ces efforts impuissants. Boileau a remplacé l'Hercule de tout à l'heure qui, à la réflexion, a paru bien peu compétent dans la matière. Or pendant que l'artiste épanche ainsi sa bile en des croquis si informes qu'on pourrait hésiter à les lui attribuer, son modèle favori entre dans l'atelier. C'est Caroline, dite l'Allemande[1], celle qui a posé pour la *Ville de Colophon* du plafond de l'*Apothéose*, et plus tard pour le *Saint Symphorien*[2]. Le maître paraissant tout absorbé, la jeune femme s'est d'abord assise en silence devant la toile commencée; mais voyant le croquis terminé, elle fait respectueusement observer que l'heure fixée est depuis longtemps passée. Puis, sans attendre la réponse, elle enlève prestement ses vêtements. Or, quand debout, et les bras relevés, elle est en train d'enlever son dernier voile, — comme on disait jadis, — cambrant son torse d'athlète féminin, d'Omphale que ne dépareraient pas la lourde massue et la peau de lion aux griffes pendant entre ses deux seins turgescents, le peintre tressaille et donne l'ordre bref et impérieux de conserver le mouvement.

Le fanatique amant du beau vient de surprendre une belle ligne, une pose heureuse dont il veut conserver le souvenir. Il saisit fiévreusement son crayon, et, absorbé, passionné par la parcelle

[1] Le nom du modèle est régulièrement inscrit par Ingres à côté de chaque dessin, souvent avec des exclamations admiratives, parfois avec l'adresse.

[2] Ce fait, bien connu d'ailleurs, et que les études conservées au Musée de Montauban prouvent formellement, a été indiqué en passant par les Goncourt, dans *Manette Salomon*, ch. VIII.

d'idéal qu'il vient de découvrir dans cette chair vulgaire, frémissant comme la pythie au souffle du dieu, le voilà fixant sur une feuille trop étroite et qu'il agrandit, en maugréant, par un morceau de papier fixé tant bien que mal, cette vivante strophe de l'hymne de beauté que vient de lui montrer le hasard.

Tout est maintenant oublié, et les chagrins, et les injustices, et les injures, et les haines; le bouillant Gascon épanchant sa bile à la façon d'un Cyrano de Bergerac a fait place au grand dessinateur reconquis par son art et par l'amour du beau.....

Cette étude a été utilisée plus tard, sans aucun changement, dans le tableau du *Bain turc,* où sont venues se grouper successivement autour de la baigneuse accroupie, datant de 1808, la plupart des études de femme faites comme celle dont nous venons de parler, sans but déterminé, par pur amour du beau, au hasard d'une pose heureuse trouvée en cherchant autre chose.

Il va sans dire que dans cette analyse morale nous n'avons tenu compte que de quelques dessins[1], car ce portefeuille en renferme une vingtaine. Pour ne pas nous étendre outre mesure, nous n'avons signalé que les principaux, ceux qui montrent les grands points de l'évolution opérée alors dans la pensée du maître.

On peut varier sur la mise en scène de ses croquis. Peut-être les faits matériels ne se sont pas exactement passés comme nous les avons racontés; au lieu de quelques heures, cette tempête a pu durer quelques jours; mais il est certainement impossible d'interpréter ces fiévreuses créations autrement que nous ne l'avons fait. Un penseur pourra creuser plus avant, donner d'autres causes d'impulsion au mouvement de la pensée; mais sur cette pensée même il ne saurait y avoir deux interprétations. Ingres a dessiné là sa rancune et sa colère en toutes lettres.

Chez Ingres, comme chez beaucoup d'artistes, il y avait un collectionneur passionné, un amateur enthousiaste de tous les débris du passé, de tout ce qui pouvait aider son imagination à se transporter aux époques où il eût le mieux aimé vivre. Cette passion se traduisit de bonne heure par la recherche scrupuleuse de la

[1] Plusieurs de ces dessins ont été reproduits en photographie par M. Marveille.

couleur locale et par le choix de sujets empruntés à l'histoire du moyen âge et de la Renaissance.

Cela se sent dès les premières années. Dans l'atelier de Roques, à Toulouse, il copie scrupuleusement toutes les figures d'un recueil d'antiquités que nous n'avons pu déterminer; à l'atelier de David, grisé par l'archaïsme du maître, il dessine tous les documents qu'il juge utiles à ses futurs tableaux [1]. Ces documents ne lui montrent qu'une antiquité de fantaisie, telle qu'on la comprenait alors. Quand plus tard il reconnut l'erreur, il s'empressa de la corriger. Les dessins de Montauban nous prouvent qu'aussitôt qu'il eut vu les reproductions des marbres d'Égine, il songea à refaire son *Romulus*, en costumant les personnages d'après ces données. Une douzaine d'études sont là pour affirmer ce projet. Mais déjà chez David, comme l'a fort bien remarqué Delécluse, certains élèves, rassasiés des Grecs et des Romains, songeaient à exploiter des sujets empruntés à l'histoire moderne [2]. Nous avons dit qu'à cette époque Ingres dessina beaucoup d'après les maîtres de la Renaissance. La commande du portrait de l'Empereur lui permit d'entreprendre peu après des études sérieuses d'après quelques-uns des plus précieux objets laissés par le moyen âge dans nos Musées. Je veux parler de l'épée de Charlemagne, de la main de justice et du sceptre, conservés aujourd'hui dans la galerie d'Apollon. C'étaient les accessoires obligés du portrait impérial. Ingres les dessina avec une conscience et un scrupule merveilleux, il en reproduisit tous les détails, et ce qui prouve qu'il travaillait ainsi pour lui-même, pour satisfaire sa passion pour les documents authentiques, c'est qu'il a dessiné tous les détails, même ceux qui étaient inutiles au portrait. Ajoutons que ces vénérables insignes lui servirent encore quand il fut chargé d'exécuter le portrait de Charles X, d'abord pour l'ouvrage du *Sacre*, et ensuite pour M. de Fresne [3].

[1] Entre autres, les meubles exécutés par Jacob d'après les dessins de David pour l'atelier de celui-ci. (Delécluse, *Louis David*, 2e édit., p. 20.)

[2] Delécluse, *ibid.*, p. 243, 244.

[3] Non pour le plaisir bien vulgaire de relever une erreur, mais pour montrer combien les meilleurs travaux sur Ingres laissent encore à désirer, nous nous permettrons de signaler une inexactitude dans le Catalogue des œuvres du maître dressé par M. Delaborde. Il y est dit (n° 269, p. 292), à propos de ce portrait : « Il existe au Musée de Montauban, dans la Collection Gatteaux, et chez M. Edmond

Les dessins analogues abondent dans les cartons du Musée de Montauban. Charles Blanc les avait vus avant d'écrire son livre, et il leur a consacré un paragraphe que nous ne pouvons nous dispenser de reproduire.

« Il prend, dit-il, sur toutes choses des notes graphiques. Il fait « provision des éléments de toute espèce qui entreront un jour « dans ses compositions, pour y figurer, non comme les souvenirs « d'un érudit, mais comme les accessoires figuratifs de quelque « drame auguste. Édifices, mausolées, maisons, archivoltes, meubles, « pliants, chaises, ustensiles, flambeaux, candélabres, crosses, « mitres, bijoux, missels, riches reliures, armoires en bois sculpté, « sièges antiques, tables moyen âge ou Renaissance, il dessine tout « en croquis vifs, pleins de feu et de saveur, et s'il a en tête un « projet de tableau dans lequel un de ses objets puisse entrer, il le « dessine alors avec l'attention la plus patiente, la plus délicate, « avec une précision religieuse, avec amour[1]. »

Mais ce n'est pas le tout d'atteindre à l'exactitude archéologique la plus minutieuse; il existe aujourd'hui nombre de livres à l'usage des artistes qui permettent d'arriver à ce résultat d'une façon presque mécanique; l'essentiel est de bien comprendre l'esprit de l'époque à laquelle l'artiste est allé emprunter le sujet de sa composition. On peut être vraiment fort antique sous des habits modernes, et moderne à l'excès avec tout le bric-à-brac archéologique le plus authentique. Ingres, pour sa part, a su se placer au point de vue exact; il a été antique non seulement par les accessoires, mais surtout par l'esprit. Comme l'a dit M. Taine, « il habitait de cœur et d'imagination dans l'antiquité[2] ». Pour cela, il étudiait avec acharnement, avec passion, les œuvres d'art qui pouvaient le mieux lui donner l'intuition de ces grandes époques dont il avait, pour ainsi dire, la nostalgie. C'est dans ce but qu'il a tant dessiné d'après les quatrocentistes et les artistes du siècle de Léon X.

Leclerc, plusieurs études à la mine de plomb et à la pierre noire, faites par M. Ingres pour un portrait de Charles X qui devait être gravé en tête de l'ouvrage sur le *Sacre*. » Ce portrait a été gravé et figure bien réellement dans le livre en question, de même qu'un frontispice dont les dessins préparatoires sont à Montauban, et le dessin définitif au Louvre, avec le portrait du Roi. (M. de Chevières, *les Dessins du Louvre. École française : Ingres.*)

[1] Charles Blanc, *loc. cit.*, p. 13.

[2] *L'Art en France*, dans *Paris-Guide*, 1867, p. 852.

Pour l'antiquité, il procède de même. Jetons un coup d'œil sur les portefeuilles du Musée de Montauban. Les détails archéologiques y abondent sans doute, mais quelle large place n'est-elle pas laissée aux œuvres d'art proprement dites, fresques d'Herculanum et de Pompéi, peintures de vases, bustes, statues !

Voici tout d'abord les colosses du Capitole et les trophées de Marius attentivement étudiés dans leur ensemble et dans leurs principaux détails, le grand buste radié de Jupiter du Vatican, le beau bas-relief du Musée de Naples représentant Vénus, Pâris et Hélène, etc., etc. Puis c'est une nombreuse série de peintures antiques, parmi lesquelles la fresque connue sous le titre de *Noces de Massinissa et de Sophonisbe* semble l'avoir plus particulièrement frappé par sa tendance réaliste fort accusée, autant que par ses autres qualités. Toute sa vie, d'ailleurs, cet art charmant fut un de ceux dont il rechercha avec le plus de passion les moindres vestiges. Il en fit exécuter par ses élèves de nombreuses copies à l'huile qui sont aujourd'hui au Musée de Montauban. Sur un croquis remontant à son premier séjour à Rome, il a tracé une note exprimant le désir de faire une copie peinte de cette fameuse *Noce Aldobrandini* qui enthousiasmait tant Poussin.

Les peintures de vases, cette mine inépuisable qui commençait à être explorée scientifiquement alors, lui fournirent une moisson de documents plus riche encore : représentations d'armes, de costumes et d'équipements militaires, combats de Grecs contre les Amazones, costumes de femmes, scènes de toilette et intérieur de gynécées, danses sacrées, etc. ; et puis les représentations de divinités, de héros, etc.

Plus tard il se mettra à collectionner tous les débris d'un art qu'il aima tant, et c'est ainsi qu'à sa mort le Musée de Montauban s'est enrichi d'une précieuse collection de vases campaniens et grecs, de poteries arétines, de terres cuites, de lampes, de sarcophages, de marbres, de figurines de bronze et de moulages enfin, moulages souvent précieux par leur rareté. Parmi les sculptures, il convient de citer le *Cupidon bandant son arc*, en marbre de Paros, véritable chef-d'œuvre dont s'enorgueillirait le musée d'une capitale.

Quelques objets de la Renaissance se mêlent à cet ensemble : un grand fauteuil italien avec sa garniture richement brodée en soie, des madones en faïence peinte, de curieuses majoliques, quelques

rares plaquettes de bronze, des statuettes d'évêque et d'enfant soutenant un bouclier aux armes de la branche cadette de la maison de France, quelques sceaux et les moulages d'une infinité de plaquettes et de médailles italiennes.

Comme dessins, outre ceux que nous avons déjà mentionnés, il convient d'ajouter toute une riche série d'études de bas-reliefs, de statues, de retables et de détails d'architecture gothique. Lyon, où il séjourna à son retour de Florence, en 1823, lui fournit un riche butin. Plus tard, à Bourges, à Reims et à Notre-Dame de l'Épine, lors du sacre de Charles X, en Normandie lors du voyage qu'il fit en 1850, sur le conseil de ses amis, pour se distraire de la douleur que lui causait la mort de sa femme, partout et toujours il dessine des morceaux caractéristiques de l'art médiéval.

A Beauvais, par exemple, il est tellement frappé par la vue de la cathédrale qu'il en dessine l'intérieur et écrit au-dessous : « *Rien n'est plus beau que la cathédrale de Beauvais, le soir, à* « *sept heures en décembre. Les tapisseries de Raphaël autour* « *du chœur sont d'un effet admirable ; la hauteur de ce chœur* « *est quelque chose d'incomparable.* »

Les tapisseries l'intéressèrent d'ailleurs profondément toute sa vie, et il en dessina de nombreux échantillons. A Naples, par exemple, en 1811, il fit de nombreuses études de personnages et de détails divers, au crayon et au lavis, d'après une tenture du quinzième siècle, que nous n'avons pas su retrouver à Naples où peut-être elle n'est plus depuis longtemps, ce qui, pour les spécialistes, donnerait un intérêt tout particulier à ces dessins conservés eux aussi au Musée de Montauban.

Pendant le voyage du sacre, les tapisseries de Reims l'avaient beaucoup frappé ; aussi les note-t-il avec celles qu'il a pu voir à Beauvais, et il ajoute à la suite : « *Il faudrait rassembler ces* « *tapisseries comme les plus beaux* (*tableaux?*) *au Musée, ou au* « *moins les faire graver.* »

N'est-il pas curieux de voir un pareil vœu émis par un artiste, dans un temps où de bien rares archéologues consentaient à jeter un coup d'œil sur ces précieux tissus, sans parvenir à démêler leur haute valeur artistique, bien longtemps avant la création des premiers Musées de tentures, et même avant toute publication importante sur la matière?

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, Ingres songea à remanier son tableau de *Romulus vainqueur d'Acron*, aussitôt que la vue des marbres d'Égine lui eut montré l'insuffisance du bagage archaïque dont l'École de David s'était contentée. Pour le *Tu Marcellus eris* et pour le *Songe d'Ossian* nous pourrions signaler des changements analogues. Dans les compositions empruntées à des temps plus modernes il procéda toujours de même, apportant à ses corrections archéologiques une ardeur et une bonne foi sans égales, refaisant sans jamais se lasser les accessoires dont le style constituait un anachronisme.

A ce point de vue, entre la *Jeanne d'Arc* dessinée pour le *Plutarque français* et la *Jeanne d'Arc* peinte pour les galeries de Versailles, le progrès est frappant. La première présente dans toutes ses parties un peu de cette allure « troubadour » qui infesta si longtemps notre École, tandis que dans la seconde l'archéologue le plus difficile ne saurait trouver que bien peu de chose à reprendre. Qu'on s'attache par exemple à l'examen du casque placé aux pieds de la Pucelle, dans le dessin, c'est une arme fantaisiste qui n'a jamais existé, sauf dans l'imagination des vignettistes de la Restauration; dans la seconde, au contraire, c'est un véritable armet du quinzième siècle, tel que le portèrent réellement les compagnons de Charles VII.

Remarquons en passant que, grâce à l'étude approfondie des tableaux, des portraits et des gravures de chaque époque, Ingres a bien rarement commis de ces anachronismes qui nous choquent aujourd'hui si vivement dans les œuvres de peintres dont la préoccupation constante et avérée fut d'introduire la couleur locale dans l'Art. Prenons ses plus anciens tableaux, l'*Entrée de Charles V à Paris*, le *Duc d'Albe à Sainte-Gudule*, etc., nous y constaterons une exactitude de costume que la plupart des artistes n'ont connue qu'après les publications de Quicherat et de Viollet-le-Duc. A ce point de vue notre artiste était fort en avance sur les savants de son temps et, pour les armes, par exemple, faisait preuve de connaissances que les rédacteurs du Catalogue du Musée d'artillerie était loin de posséder alors.

Sur cette matière il y aurait beaucoup à s'étendre, et, sans chercher à donner au maître une science archéologique à laquelle il était loin de prétendre, nous pourrions montrer que, le premier, il

a réellement compris et appliqué les règles de la couleur locale et de la vérité historique. Poussant l'analyse plus loin, il serait facile de relier ce trait si caractéristique de son talent aux tendances réalistes qu'Amaury Duval reconnaissait en lui. Aidé des documents sur lesquels nous nous sommes trop longuement étendu peut-être, nous comptons entreprendre ailleurs cette étude et montrer, preuves en main, que si Ingres ne fut pas, au sens exact du mot, le précurseur du romantisme et du réalisme, il fut du moins un des premiers à pousser dans ces voies diverses ses excursions hors du camp ultra-classique où on se le représente comme muré.

Mais il est grand temps de clore ce travail, dont nous ne nous dissimulons pas les imperfections. Ici trop diffus, là trop laconique, et présentant ailleurs de graves lacunes, il est loin d'avoir profité de cette méthode si logique et si pondérée dont nous avons vu le maître user dans ses compositions.

Notre excuse, s'il en est pour ne pas faire aussi bien qu'on le pourrait, c'est que nous n'avons pas songé un seul instant à écrire une étude d'ensemble sur les dessins d'Ingres. A d'autres mieux qualifiés le soin d'assumer cette lourde tâche, d'entreprendre cette étude qui n'est autre que celle de la vie du maître, de ses œuvres et de ses pensées. Notre ambition est de démontrer la connexité de ces choses, de prouver que désormais nul ne pourra parler avec quelque compétence de Jean-Auguste-Dominique Ingres sans avoir au préalable étudié les matériaux biographiques et artistiques du Musée de Montauban.

Nous serions heureux de posséder l'assurance d'avoir atteint ce but.

Jules Momméja,

De la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, à Montauban.

XXXII

LES STALLES DE BASSAC

L'église abbatiale de Bassac, célèbre en Angoumois, peut être citée comme type des églises de transition. Sa façade, à plein cintre, est décorée de sculptures particulières à leur temps et telles que les « tailleurs d'images » de notre époque s'efforcent de les imiter sans en pouvoir reproduire le véritable caractère. Bref, elle appartient, en partie, à cet admirable roman qui, depuis l'an mille jusqu'au treizième siècle, s'épanouit avec tant de magnificence et de saisissante majesté dans l'ouest de la France, marquant, souventes fois, les édifices religieux de notre province angoumoisine d'une empreinte évidemment originale et bien personnelle.

Je n'entreprendrai pas, aujourd'hui, de refaire l'historique de cette belle église; il suffira de dire que Saint-Étienne de Bassac dépendit, jusqu'au moment de la Révolution, du monastère de l'Ordre de Saint-Benoît et de la congrégation de Saint-Maur.

La commune de Bassac est comprise dans l'arrondissement de Cognac.

En 1569, dans les plaines domaniales de l'abbaye de Bassac, à très peu de distance de Triac, eut lieu la fameuse bataille, inexactement appelée de Jarnac, où, comme on le sait, fut assassiné « le grand ennemi de la messe » : le prince de Condé.

Dans ce plantureux pays d'une fertilité et d'une richesse proverbiales (vrai pays de cocagne jusqu'à l'apparition du phylloxera), les Bénédictins avaient d'inépuisables ressources qui leur permettaient, même au dix-huitième siècle, d'étendre chaque année leur territoire, d'effectuer la réfection de leurs bâtiments et d'y enserrer des choses de prix : leur bibliothèque ne manquait pas d'importance, — elle s'augmentait incessamment par voie d'achats et par suite de dons; — ils avaient dans leur « hôtellerie » une argenerie honnête; honnête aussi était leur mobilier; enfin les objets qu'ils consacraient au culte : encensoirs, bénitiers, croix proces-

sionnelles, grands chandeliers [1] en argent massif et ouvragé, étaient de la belle façon et frappés au coin d'une artistique élégance.

Pour donner ainsi quelques renseignements inédits sur le monastère de Bassac et les stalles, surtout, de son église, j'ai eu la bonne fortune d'obtenir un registre-mémorial rédigé audit monastère pendant une période d'environ cent ans : 1666-1760 [2].

C'est donc ce manuscrit précieux et irrécusable qui nous a appris qu'après avoir été dévastés et ruinés par les guerres civiles dites de religion, ce monastère et cette église furent restaurés en 1676 et suivantes années.

« Le 29e mars (dudit an 1676), écrivait le chroniqueur, maistre « Courterel, architecte de M. le mareschal de Navailles, a fait les « plan et dessin de ce monastère... » Après la reconstitution de deux voûtes, auxquelles l'architecte Courterel avait collaboré avec « Brunel, architecte de M. le mareschal d'Albret », on disposa le chœur et le sanctuaire.

Dans le chœur on installa un nombre académique de 40 stalles, dont le mémorial précité a fait connaître l'auteur : Frère Jean Lacoste [3].

Voici la note très précise le concernant :

« 1699. — Le 9e avril de la présente année nous avons com-
« mencé à faire travailler aux chaires du chœur de nostre église.
« Frère *Jean Lacoste,* habile sculpteur, a fait le dessein et a eu
« la direction de cet ouvrage, lequel n'a été fini que vers la fin de
« l'année 1700. Outre une grande provision de madriers que le
« R. P. Dom Léonard de Massiot, prieur de ce monastère, avoit
« fait faire il y a dix ou douze ans, nous avons encore été obligez
« d'acheter les deux tiers du bois qui a été employé à cet ouvrage.
« Et ledit bois de différentes épaisseurs que nous avons acheté et
« les journées des menuisiers et sculpteurs qui ont travaillé audit
« ouvrage montent à prez de deux mille livres. »

[1] « 1727. — ...Au mois de novembre de la même année on a fait faire deux « chandeliers d'argent... qui reviennent à prez de six cent livres. Ils ont coûté « 90 ff de façon chez Me Audry, orphèvre à Engoulesme. » (*Mémorial de Bassac*, Bibliothèque Castaigne.) Voir, sur les anciens horlogers-orfèvres d'Angoulême, notre travail : *les Artistes angoumoisins depuis la Renaissance jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.*

[2] Ce manuscrit appartient à mon honorable ami M. Joseph Castaigne, fils d'un bibliographe justement réputé dans le monde des bibliophiles.

[3] Voir ci-contre pl. XIX.

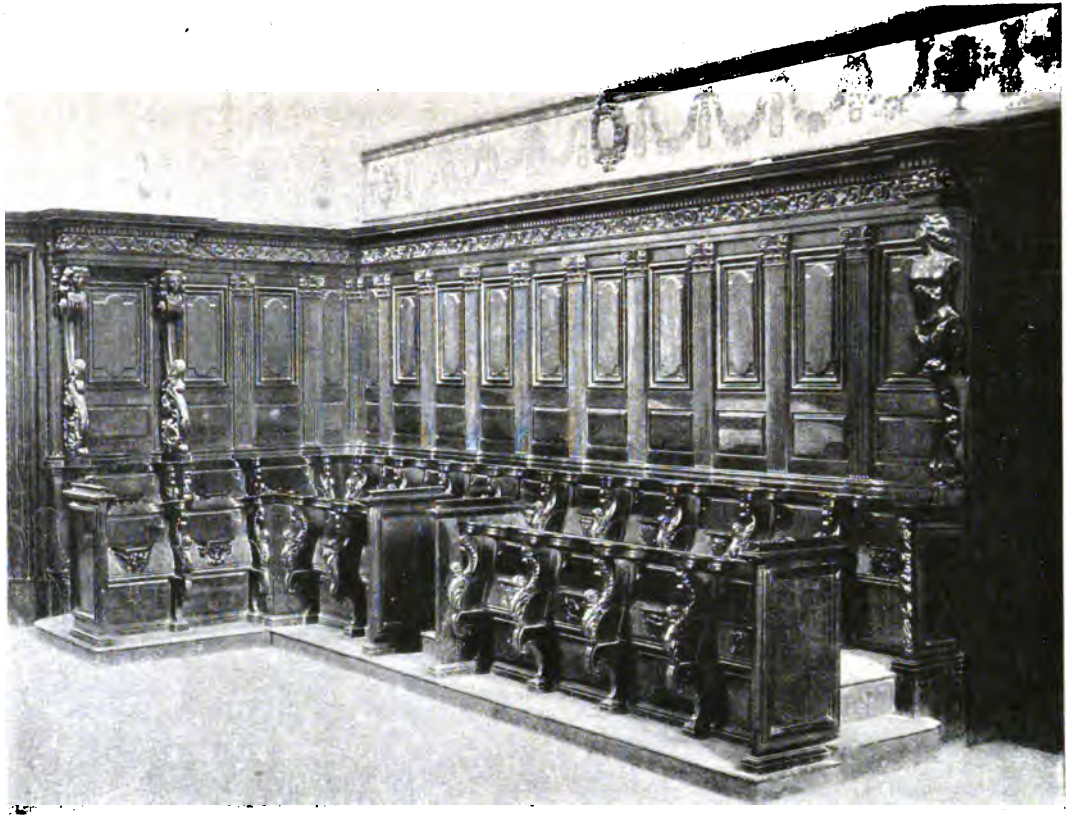


Planche XIX. Page 594.

STALLES DE L'ÉGLISE DE BASSAC

(Charente)

CÔTÉ GAUCHE DU CHOEUR

Établies sur deux rangs : douze en haut, huit en bas, de chaque côté du chœur, ces stalles se détachent sur un lambris d'ordre composite, à pilastres cannelés, dont la frise est composée de rinceaux continus d'une gracieuse disposition. La corniche est soutenue par deux cariatides surgissant d'une gaine, très savamment modelées et d'une excellente allure. Au-dessus de cette corniche, plus tard, on a cru devoir peindre à la détrempe un enchaînement de guirlandes fleuries, d'une exécution médiocre et lourde, en tous cas superflues.

Deux des stalles : celle du prieur et celle de l'abbé [1], sont surmontées d'un dais à supports de feuillages courant autour d'une opulente fleur de tournesol.

Ces remarquables boiseries constituent un chef-d'œuvre de la menuiserie angoumoisine; elles offrent des sculptures d'un fini extrême où le profane et le sacré font alliance. Dans leur solennel décor Louis XIV flamboient des réminiscences capricieuses de l'art gothique et pétillent des ressouvenirs du temps de Rabelais.

Frère Jean Lacoste a-t-il procédé par esprit d'allusion en inventant les motifs de ses miséricordes?

C'est fort possible. La tradition orale dit que oui. On aurait probablement mauvaise grâce à ne pas déclarer cette tradition aussi excessive que vraisemblable. Néanmoins, il est bien à penser que les miséricordes des stalles de Bassac avaient leur signification. Dans ces figures l'intention caustique de l'artiste me paraît évidente. Qu'on en juge plutôt.

Stalle du prieur : un jeune Bacchus couronné de pampres et de lierre; — stalle de l'abbé : une tête de séraphin. D'autres stalles montrent : une face gouailleuse, une hure de sanglier, une figure du compagnon de saint Antoine portant la queue dressée, un canard, un coq, une chauve-souris à tête humaine commémorative d'un de ces calvinistes qui firent tant de mal à Bassac et ailleurs; enfin, un personnage coiffé d'une couronne de marquis, d'une expression grimacière, paraît avoir été dédié au marquis de Culant, seigneur fantasque et plein de morgue, contre qui les Bénédictins de céans soutenaient un interminable procès au sujet de rentes dues à l'abbaye de Bassac sur des moulins dudit marquis...

[1] La stalle de l'abbé est encore munie d'un anneau de fer destiné à retenir la crosse.

Ces stalles, très intéressantes, sont d'une création artistique et d'un travail de praticien consommé et délicat [1].

En 1701, Frère Jean Lacoste « a fait de sa propre main » toute la sculpture de « deux autels ou retables de pierre qui sont au bas du chœur [2] ».

Quelques années après, Frère Lacoste mourut, nous ignorons à quelle date. On pourrait dire vers 1707, par rapport à cette note du mémorial de Bassac :

« 1709. — Environ ce temps on plaça l'aigle dans le chœur « qu'on avoit trouvée ébauchée par Fr. Jean Lacoste. On l'envoya « à Angoulême à M. Tournier, sculpteur [3], pour la polir et la « perfectionner moyennant la somme de 25#, et avec le port elle « revient à 30#. »

Cet aigle forme le lutrin; il est en très beau noyer. L'oiseau, dont les ailes sont étendues, a 1m,72 de hauteur et 1m,20 d'envergure. Dans ses serres, il tient un serpent. Le socle ou piédestal, orné de guirlandes et d'une gloire d'angelots, est chargé de trois cartouches : l'un porte les armes de la maison d'Orléans, l'autre les armes du monastère de Bassac [4]; sur le troisième on lit : 1709.

Le sculpteur Tournier, qui avait été chargé de « perfectionner » le lutrin ébauché par Frère Jean Lacoste, fit aussi d'autres travaux de son art à Bassac : en 1728, toujours suivant le manuscrit des Bénédictins, « au mois de jeuillet (*sic*) on fit faire les quatre « figures qui manquoient au grand autel pour le perfectionner ; « ce sont les figures des quatre évangélistes. Elles ont été faites et « placées, en moins d'un mois, pour le prix et somme de 80#, « sans y comprendre la nourriture du sculpteur qui se nomme « M. Tournier, natif du Quercy, mais établi à Angoulême. »

Tournier a probablement été chargé des sculptures du grand autel dont « l'ouvrage et le dessein sont assez estimez », suivant la

[1] Voir ci-contre, pl. XX.

[2] Manuscrit précité.

[3] Tournier s'était marié à Angoulême. Voici l'acte mortuaire de sa femme : « Le 6e de septembre 1728 a été enterrée dans le cimetière de St André Catherine Pilorget, femme de *Jean Tournier*, sculpteur, âgée d'environ 45 ans, après avoir receu les sacremens de l'église. Préveraud, curé. » (Registre paroissial de Saint-André, Archives communales d'Angoulême.)

[4] Les armoiries sont les suivantes : *d'azur au pax d'argent; en pointe, les 3 clous de la Passion; cimier : la couronne d'épines.*

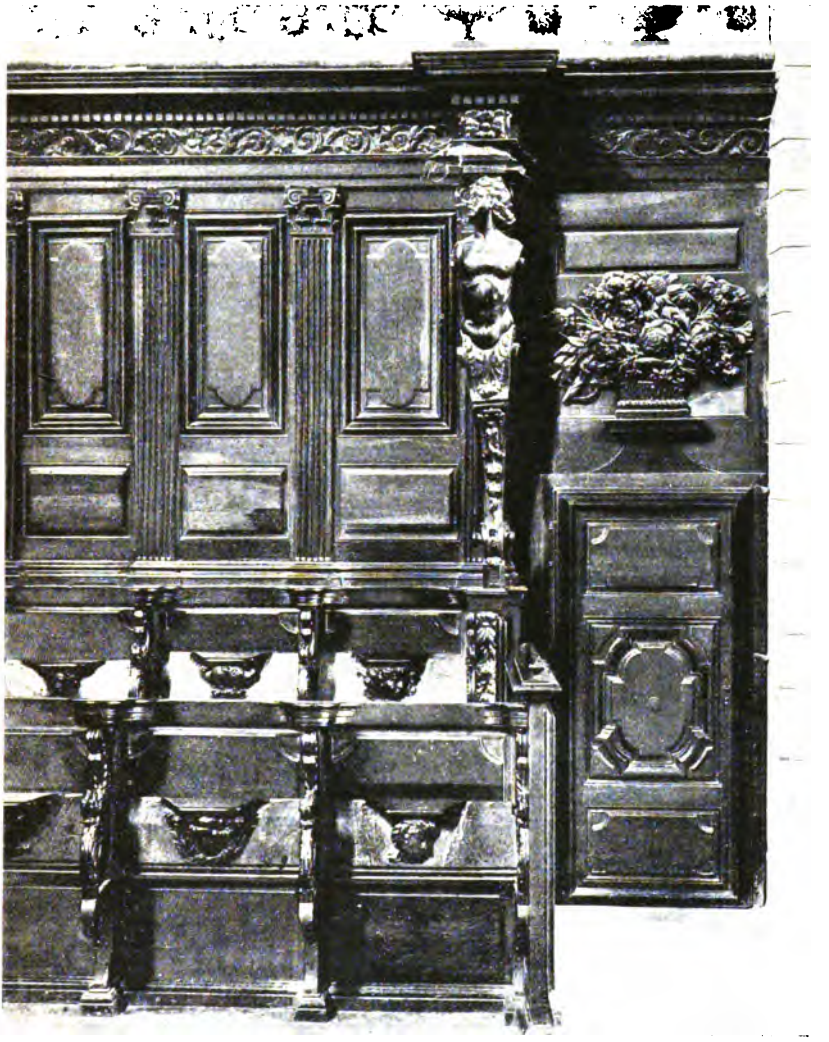


Planche XX. Page 596.

PARTIE DES STALLES DE L'ÉGLISE DE BASSAC

(Charente)

constatation du mémorial. C'était un ornemaniste assez habile, mais un mauvais statuaire.

Quant à la « chaire de prédicateur », contrairement à ce qui en a été dit, elle n'est pas de travail angoumoisin : elle fut achetée des Pères Bénédictins de Meymac.

A titre de notes documentaires, je mentionne qu'en 1679, le 20 mai, « on a aussi posé le tabernacle, qu'on a fait faire, à Angou- « lême, par un maittre sculpteur de Paris, qui revient à la somme « de deux cens trente livres ».

Ce « maître sculpteur de Paris » était sans doute « Jean de Goullons, maître sculpteur et peintre à Paris », dont j'ai eu l'honneur de parler, l'an dernier[1]. Jean de Goullons habita sur la paroisse de Notre-Dame de Beaulieu d'Angoulême pendant plus de deux années : 1677-1678.

Enfin, parmi les artistes employés par les Bénédictins de Bassac, il convient de citer Girouard, sculpteur-doreur de Poitiers, dont il est question dans le paragraphe suivant dudit registre monastique :

« En 1714, nous avons nourri dans la maison M. Girouard, « habile sculpteur de Poitiers, le même qui a fait la figure du « Sauveur, et a été trois mois à faire et dorer les ornemens ou « accompagnemens du petit tabernacle d'ébeine, excepté les « 6 flammes qu'il a pris de l'autre grand tabernacle. Il a eu pour « prix fait 75#; et nous n'aurions pas fait un avantageux marché « si nous lui eussions promis 40 sols par jour et sa nourriture, « comme il auroit prétendu avoir. Voilà donc que notre taber- « nacle du grand autel, avec ses ornements, dorure et façon (car « il a fallu de livrets d'or, pour le dorer, pour 33#), revient jus- « tement, sans conter les 4 reliquaires d'ébeine ny le bois, savoir « quatre cent vingt francs, — ce qui ne laisse pas d'être cher. »

Ce tabernacle est encore à sa place dans l'église de Bassac. De même que les stalles et le lutrin dont je viens de parler, il mérite l'examen de l'artiste et du curieux.

Émile Biais,
Archiviste de la ville d'Angoulême, conservateur du Musée archéologique, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

[1] *Les Artistes angoumoisins depuis la Renaissance jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.*

XXXIII

JEAN-JOSEPH TAILLASSON

MEMBRE DE L'ANCIENNE ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE,

HOMME DE LETTRES ET HISTORIEN D'ART

1745-1809.

Taillasson (Jean-Joseph) est le seul peintre bordelais, antérieur au dix-neuvième siècle, qui ait eu son heure de célébrité ; il suffira de dire qu'il fit partie de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, et qu'il nous a laissé des ouvrages de littérature et d'histoire artistique, sinon de haut vol, tout au moins des plus sérieusement recommandables. Le silence sur ce nom s'est fait comme sur bien d'autres que nous avons vus en possession d'une réelle célébrité; j'ai donc pensé qu'il était juste de raviver le souvenir de cet artiste distingué et de rectifier et compléter sa biographie, émaillée jusqu'à ce jour de fautes graves ou d'oubliances imméritées.

Taillasson, peintre d'histoire et littérateur, naquit à Bordeaux le 6 juillet 1745 et mourut à Paris le 21 novembre 1809. Jusqu'ici, l'origine de ce peintre avait été l'objet de différentes versions; les uns le faisaient naître à Blaye (Gironde) et les autres à Bordeaux; parmi les premiers, et je le regrette fort, se trouvent M. Frédéric Villot, l'auteur des *Notices des tableaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre,* et MM. Lacour fils et Jules Delpit, à qui l'on doit le meilleur des *Catalogues des tableaux, statues, du Musée de Bordeaux,* édition de 1855. Je pourrais ajouter les éditions successives, par de nouveaux auteurs, qui reproduisent toujours la même faute; parmi les seconds biographes, qui se rapprochent un peu plus de la vérité, je citerai la *Notice manuscrite de Laboubée,* t. XII, p. 6 (Bibliothèque publique de Bordeaux); les *Mélanges sur les Beaux-Arts,* par M. Ponce, Paris, 1825, et l'*Histoire de Bor-*

deaux, 1839, p. 389, par Bernadau. Mais, suivant ces divers annalistes, Taillasson serait né à Bordeaux en 1746 ou en 1748, tandis qu'il fallait dire, pour être bien exact, 1745. Du reste, l'acte de naissance ci-joint fera cesser toutes les incertitudes et relèvera les erreurs reproduites, d'après les ouvrages cités, dans tous les Dictionnaires biographiques que j'ai consultés.

« Du dit jour (9 juillet 1745), a été baptisé Jean-Joseph, fils « légitime de Jean-Joseph Taillasson, négociant, et de Jeanne « Sermansan, paroisse Saint-Syméon; parrain, sieur Jean-Joseph « Taillasson, grand-père; marraine, demoiselle Charlotte Renards « veuve Le Blond; naquit le 6 du courant, à 8 heures du soir. » (Archives municipales de Bordeaux. Registre de Saint-André, n° 87; acte n° 322.) Laboubée, dans son manuscrit, dit, à tort, que « Taillasson était fils d'un nommé Le Blond, peintre assez distin- « gué de son temps ». Cette affirmation ne se soutient pas, mais peut s'expliquer comme une version vague. Nous venons de voir que la marraine de Taillasson était veuve en premières noces d'un nommé Le Blond; or, ce nom nous rappelle celui de deux anciens peintres officiels de l'Hôtel de ville de Bordeaux : Antoine Le Blond et Marc Le Blond; mais cela ne veut pas dire que c'est dans cette famille qu'il faut chercher l'origine généalogique de notre peintre.

Les auteurs du *Catalogue du Musée de Bordeaux* fournissent des détails intéressants sur les débuts de la vie artistique de Taillasson : « Sa famille tenait un rang distingué dans le commerce et « voulait qu'à l'exemple d'un de ses frères, qui est devenu un « des principaux négociants de Hambourg, Jean-Joseph Taillasson « embrassât cette carrière; mais le goût des arts l'emporta. A « peine âgé de dix-huit ans, Taillasson partit pour Paris, vers « 1764, accompagné de Pierre Lacour, nom bien connu des Bor- « delais, qu'il avait rencontré dans l'atelier de M. Lavau, ancien « graveur de l'Académie de peinture, sculpture, architecture civile « et navale de Bordeaux. Les deux amis partirent ensemble, « comme je viens de le dire, et entrèrent chez M. Joseph-Marie « Vien. » Je puis confirmer la date de l'arrivée à Paris de Taillasson par la lettre suivante, et, pour la première fois, je puis faire connaître la bonne impression que le maître éprouva des débuts de son élève.

« Paris, 27 juillet 1764.

« MON TRÈS CHER PÈRE [1],

« Il y a déjà bien longtemps que je n'ai eu l'honneur de vous « écrire. Quand on est occupé, on renvoie toujours d'un courrier à « l'autre. Ma chère mère vous a instruit sans doute de toute mon « installation. Il y a déjà un mois que je vais chez M. Vien. C'est « bien peu de temps pour qu'on s'aperçoive de beaucoup de pro- « grès. Cependant ça ne va pas trop mal, M. Vien est très content « de mes desseins d'après nature, quoique ça ne soit pas bien « beau. En regardant une de mes académies, il dit d'un ton « décidé, à un écolier fort : Il fera son chemin. Lacour ne parait « pas aussi fort que moi ; aussi n'y a-t-il pas autant de temps qu'il « travaille. Il faut un certain temps avant qu'on sache à quoi nous « devons nous en tenir l'un et l'autre.....

« J'ai l'honneur d'être avec le plus respectueux attachement, « mon très cher père, votre très humble et très obéissant fils.

« TAILLASSON. »

Les lettres qui suivent, datées du 9 décembre 1764, sont des lettres à de jeunes amis, dans lesquelles il regrette la lenteur qu'il met à leur répondre, s'excusant sur la manie de jouer aux échecs dont se sert le *malin diable* pour le détourner d'écrire, ou donnant quelques notes sur son maître Vien, « qui fait à présent un tableau « de l'*Annonciation,* qui n'est pas bien beau. Il le torche pour de « l'argent et ne pense plus qu'au solide. Il laisse les jeunes gens « travailler pour la gloire; ce n'est plus de son âge. — Tu sais « que je me roule après un tableau; le b..... me donne bien du « mal. Je ne sais pas si j'en viendrai à bout à mon honneur. Les « jours sont si courts à présent qu'on n'a le temps de rien faire. « Lacour te fait dire bien des compliments et se porte bien. »

Quinze mois s'écoulent, et je ne puis fournir de renseignements sur l'existence travailleuse de notre peintre ou sur les événemen intéressants dont il entretient sa famille. — La lettre que je retrouv

[1] A M. Taillasson, négociant, rue Leyteire, Bordeaux.

dans celles qui m'ont été confiées relate l'exécution d'un inique jugement, le supplice de M. de Lally-Tollendal, gouverneur de Pondichéry, qui périt courageusement, victime de nos désastres dans l'Inde, mais dont la mémoire fut réhabilitée en 1778, sous Louis XVI. Les faits rapportés par Taillasson donnent l'idée des impressions de la foule au milieu de laquelle il vivait et qui, parfois, sans justice, s'abandonne à l'exaltation la plus vive.

« 9 mai 1766.

« Mon cher père, aujoud'hui, à 4 heures de l'après dîner, on a « tranché la tête, en place de Grève, à M. de Laly, gouverneur de « Pondichéry; il fut jugé mardi. Il y a eu trois voix pour qu'il fût « rompu; une seule qui le condamnât à l'exil perpétuel, et toutes « les autres étaient réunies pour qu'il eût la tête tranchée. Après « le jugement, le premier président, d'autres disent M. Paquier[1], « est allé trouver le Roy et l'a supplié, au nom de l'État, de ne « point accorder grâce à M. de Laly; le Roy l'a promis et a tenu « parole, malgré toutes les sollicitations de la famille du criminel, « qui était alliée aux meilleures maisons du royaume. On l'a traité « avec la dernière ignominie; on l'a mené au supplice les mains « liées, la corde au col sur la charette du bourreau. Après l'exécu- « tion, la foule a claqué des mains pour applaudir à une punition « si justement méritée. Cette affaire a fait grand bruit ici. Le « public demandait cette tête avec beaucoup de chaleur. Si elle « eut sauté au commencement de la guerre, on aurait plus craint « d'être traître à sa patrie qu'on ne l'a fait.....

« J'assure bien ma chère mère de mes respects. J'attends les « dimensions de son SAINT FRANÇOIS.

« TAILLASSON.

« *A M. Taillasson, négociant, rue Leyteire.* »

Le récit du supplice de Lally-Tollendal, écrit sous l'impression des sentiments populaires, n'était certainement pas inspiré par la

[1] Pasquier (N...), conseiller au Parlement de Paris; il descendait du fameux Étienne Pasquier; il fit le rapport du procès du malheureux Lally-Tollendal.

nature tranquille et douce de Taillasson; ce n'est donc qu'à titre de simple document que cette lettre est ici reproduite, et, je n'en doute pas, sept ans plus tard, rallié aux Mémoires de Voltaire, comme aux chaleureuses plaidoiries du fils de la victime, le jeune artiste dut approuver la cassation du jugement de l'assassinat juridique de celui qui, devant le Parlement, montrant ses blessures et ses cheveux blancs, put s'écrier : *Voilà donc la récompense de cinquante-cinq ans de service.*

Je reviens aux incidents de la vie d'étude de Taillasson, par la communication d'une lettre à sa mère, datée de Paris, 1er juin 1766.

« Mon oncle de Nantes m'a écrit ; il m'excite beaucoup à gagner « une médaille ; que, sans cela, il n'y a pas moyen de devenir un « habile homme. En reconnaissance du tableau que je lui ai fait, « il écrit à ma tante de me faire faire un habit d'été à ses dépens. « Pour m'acquitter, je lui ai déjà presque fait un *Saint Pierre,* « qui payera presque son habit. *Mama*[1] m'a écrit aussi, et pour « mon bouquet elle m'envoie deux louis; elle s'y est pris assuré- « ment d'avance. Elle voulait me demander un tableau de dévo- « tion, mais mon oncle lui a dit que ça me détournerait du dessin. « Cependant, pour son bouquet, je compte lui faire quelque « chose. Je ferai mon possible pour lui faire *un petit morceau de* « *Vierge*. Les modèles de femme sont d'une cherté horrible, on « n'en a guère à moins de six francs par matinée; mais à l'aide des « *bosses,* j'essaierai de m'en passer..... » Que ce fût l'étude d'un *Saint Pierre* ou celle d'un *petit morceau de Vierge,* la famille du jeune peintre n'ignorait pas le bon emploi qu'il faisait de son temps; du reste, il nous fournira bientôt le témoignage de ses progrès.

La lettre suivante débute par l'explosion de l'enthousiasme du jeune artiste, lors de sa première visite au véritable et grand Musée de France, à cette époque : le *Palais de Versailles,* car il ne faut point oublier qu'en 1766 il n'y avait à Paris qu'un Musée public, au palais ci-devant occupé par la reine d'Espagne, aujourd'hui le *Luxembourg*. Ce Musée s'appelait le *Cabinet du Roy;* ce cabin ne renfermait que cent dix tableaux et la galerie de Rubens. C'

[1] Ce nom familial indique son aïeule.

le marquis de Marigny qui avait obtenu du Roi que ces trésors fussent transportés à Paris et livrés à l'admiration publique deux fois par semaine. Je possède la troisième édition du premier et rarissime catalogue, et je puis vous communiquer l'inventaire des richesses artistiques mises alors sous les yeux des élèves. Cependant, malgré la réelle magnificence des œuvres exposées à Paris, la plus riche galerie d'ouvrages d'Art était à Versailles ; d'où il suit que nous n'avons pas lieu d'être surpris de l'impression profonde que cette visite fit à Taillasson. Mais avant de l'introduire au palais de Versailles, je tiens à rappeler, après M. Villot, que nous devons l'idée de la création de notre incomparable collection du Louvre au modeste critique d'Art de nos premiers Salons, à l'historien consciencieux du dix-huitième siècle, au nom trop peu connu de La Font de Saint-Yenne. C'est pourtant cet homme, dont il serait bien temps de consacrer le souvenir au Louvre même, cet homme qui écrivait dans son dialogue de l'*Ombre du grand Colbert :* « Vous vous souvenez, sans doute, ô grand ministre, de l'immense et précieuse « collection de tableaux que vous engageâtes Louis XIV de faire « enlever à l'Italie et aux pays étrangers, avec des frais considé- « rables, pour meubler dignement ses palais. Vous pensez (eh ! qui « ne le penserait comme vous !) que ces richesses sont exposées « à l'admiration et à la joie des Français de posséder de si rares « trésors, ou à la curiosité des étrangers, ou enfin à l'étude et à « l'émulation de notre école ? Sachez, ô grand Colbert, que ces « beaux ouvrages n'ont pas revu la lumière, et qu'ils ont passé « des places honorables qu'ils occupaient dans les cabinets de leurs « possesseurs, à une obscure prison de Versailles, où ils périssent « depuis plus de cinquante ans. »

Plus tard, M. le surintendant d'Angiviller reprit le projet de son prédécesseur. Le marquis de Marigny et ses contemporains l'applaudirent en vers et en prose ; mais qui daigna penser au véritable initiateur, dit M. Villot, à La Font de Saint-Yenne ? personne !

C'est une injustice criante, et n'est-ce pas assez d'avoir attendu plus d'un siècle qu'il soit fait honneur à qui de droit pour la réalisation d'une idée à laquelle nous applaudissons tous ! — Je reviens à la visite du palais de Versailles.

« Paris, 15 août 1766.

« MA CHÈRE MÈRE,

« J'ai été la semaine passée à Versailles, où j'ay demeuré deux « jours avec mon oncle. J'y ai vu en gros tout ce qu'il y avait à voir, « des amas de beautés dont le détail occupe plus d'un volume [1]. « J'ay vu le Roy plusieurs fois. Je l'ai vu souper à son grand cou- « vert; j'ay vu la Reine, le Dauphin, la Dauphine, et toute la « famille royale. Ce n'était pas ce qui m'intéressoit le plus. J'ay « vu des chefs-d'œuvre dans tous les genres, et en si grand nombre « qu'on ne peut concevoir comment Louis XIV a fait bâtir Marly, « maison royale presque aussi considérable que Versailles; qu'il a « fait bâtir Trianon et plusieurs autres châteaux superbes; qu'il a « fait fortifier plus de soixante places. Quand on pense qu'il a « entretenu tant de puissantes armées, et qu'il a tenu tête, lui « seul, à presque toute l'Europe liguée contre luy, on ne peut « s'empêcher d'être étonné de la royale magnificence d'un règne « si brillant. On a beau dire : Il n'eut pas fait tant de choses, s'il « n'eut pas été un grand roy.

« Il s'en faudra bien que le bouquet que je destinais à *Mama* « arrive pour sa fête, car il n'est pas encore fini. Il y a plus de « quinze jours qu'il pourrait l'être; mais il m'est impossible d'avoir « un modèle de femme. Elle doit venir tous les jours; j'arrange « ma palette, je me tiens tout prêt, je l'attends toute la journée; « elle vient me dire le soir que M. *Tel,* académicien, l'a envoyée « demander et qu'elle n'a pu refuser. Une autre fois elle vient, « mais elle a chaud, elle est fatiguée; enfin elle ne veut pas poser, « et précisément il n'y a qu'elle qui a de jolies mains, et elle prend « meilleur marché pour les jeunes gens, sans cela je l'enverrais « bien promener.

« Oh! je vous promets, ma chère mère, que je ne ferai plus « d'études de femmes que sous de bonnes enseignes. J'espère que « *Mama* voudra bien se prêter à tous ces retardements, d'autant « plus qu'ils ne sont occasionnés que par les caprices de son sexe.

[1] Taillasson veut probablement parler du *Catalogue raisonné des tableaux du Roy,* avec un *Abrégé de la Vie des peintres...* par LÉPICIÉ. Paris, Imprime royale, 1752, 2 tomes in-4°, vignettes de Cochin fils.

Jusqu'ici nous n'avons vu qu'un élève studieux, plein de l'amour de son art et de sa famille, s'occupant de ses études élémentaires afin de satisfaire les désirs de ses parents. Tout cela dit en termes simples, corrects, si l'on considère l'âge de Taillasson, qui ne comptait alors que vingt et un ans. Mais les années d'épreuves plus sérieuses vont suivre, et le jeune Bordelais va prendre part aux divers concours de Rome, qu'il ne fera pas sans se distinguer, mais qui, cependant, ne le conduiront point à l'obtention d'une première couronne. Quoi qu'il en soit, les divers incidents de ces concours sont curieux à rapprocher de ceux qui se produisent maintenant, et nous prouvent que les anciens et les nouveaux élèves de l'École des Beaux-Arts passent par les mêmes émotions.

« Paris, 31 mars 1767.

« MON TRÈS CHER PÈRE,

« ... Après avoir fini le tableau dont vous me dites avoir ouï « parler, je l'ai fait voir à M. Vien, qui en a été si content qu'il « m'a jugé en état de concourir au prix. M. Lemoine [1] et ces mes- « sieurs de l'Académie m'en ont conseillé autant. J'ay mis aux « esquisses sur lesquelles on choisit ceux qui sont en état de con- « courir, et j'ay été du nombre des six choisis; en sorte, mon « cher père, que demain, premier d'avril, je commencerai mon « tableau à l'Académie, dans un petit trou qu'on nous bâtit, où « il seroit difficile de danser une contredanse à huit. J'ay pour « le faire deux mois et quatorze jours, tous de rude travail où « je ne vous écrirai pas souvent. Si je gagnais le premier prix, je « serais pensionnaire du Roy, et je ne vous coûterais plus rien [2].

[1] Lemoyne (Jean-Baptiste), sculpteur, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1738 et adjoint à ce recteur depuis 1761, mort en 1778.

[2] Je viens de parler de la pension du Roi, le vœu de tous les concurrents; cependant, il ne faudrait pas croire que l'obtention du premier prix entraînât, comme de nos jours, le droit à la pension. Mais le premier prix avait qualité pour solliciter la pension du Roi, ce qu'il obtenait plus ou moins vite ordinairement. Seulement, je ferai remarquer que nous sommes en 1767, et qu'il est curieux de rappeler qu'en ce temps-là, comme dit l'Évangile, jusqu'en 1772, les prix d'architecture furent privés de la pension de Rome par une vengeance de M. le marquis de Marigny, alors en querelle avec l'Académie royale d'architecture, querelle peu connue, que je ne crois point publiée et dont je vous parlerai peut-être un

« Si je gagne le second, j'aurais seulement une médaille d'or et « un peu d'honneur. Je peux très bien ne rien gagner. J'ay de « très forts concurrents et beaucoup plus anciens dans l'art que « moi. Je ferai tout ce que je pourrai, mais soyez sûr, mon cher « père, qu'il y a cent contre un à parier que je ne gagnerai pas « le premier. J'avoue que j'ay lieu d'avoir quelque espoir pour le « second. Enfin, je ferai certainement le mieux que je pour- « rai..... »

« Paris, 31 août 1767.

« Tous les châteaux sont à bas, ma chère mère, je n'ay ni pre- « mier ni second prix. J'ay autant de peine à vous l'annoncer que « j'en eus lorsqu'on m'a appris une aussi mauvaise nouvelle. A « une autre fois... Celui qui l'a eu [le premier prix [1]] y met- « tait pour la quatrième fois; celui qui a eu le second [2] y mettait « pour la seconde. Il y a une grande apparence que j'aurai quel- « que chose l'année prochaine. Si j'eusse été élève de M. Bou- « cher, comme celui qui a eu le second cette année, j'aurais bien « pu avoir quelque chose; j'ay eu plusieurs voix pour moi, mais « il n'y en a pas eu assez. Mon tableau n'était pas heureusement « composé; quand on a le temps limité et qu'on n'est pas bien « ferré, il est facile de se blouser. S'il eut été composé comme « celui qui a eu le premier [prix], il n'y a pas de doute que je « l'aurois remporté sur lui, le mien étant beaucoup plus fini et « beaucoup mieux peint que tous les autres. Si vous voulez même « de la consolation je vous dirai qu'il y a eu des artistes, qui « n'étaient pas de l'Académie, qui m'auraient donné le premier « prix, et même tous ceux qui n'étaient pas artistes auraient été « portés pour moi.

« Plusieurs des premiers de l'Académie ont dit que, quoique

jour. Pour l'instant, qu'il vous suffise de savoir que « par un abus énorme de « pouvoir, M. de Marigny envoya, pendant ce temps, ses valets de chambre à « Rome, au lieu et place de ceux qui avaient obtenu les prix ». (A. Duvivier, *Archives de l'Art français*, 1858, p. 273 et 300.)

[1] Jean-Simon Barthélemy. Le sujet du concours était : *Alexandre coupe* « *nœud gordien.*

[2] Jean-François Godefroy. Remarquons que ces deux lauréats ont laissé « moins bons souvenirs que Taillasson.

« je n'eusse rien, j'étais celui qui promettait d'aller le plus loin... « Voilà tout ce que je peux me dire de plus consolant. Au reste, « ma chère mère, je pense que c'est un avantage que j'y aie mis « [au concours]. Ça m'a fait travailler, ça m'a fait connaître et ça « m'a donné une rude leçon. C'est un coup de poing, mais qui m'a « fait cracher un abcès. Je vais travailler jusqu'à l'année prochaine, « et nous verrons ensuite. On n'a guère le premier prix avant « vingt-quatre ou vingt-cinq ans. Presque tous ceux à qui je l'ai « vu gagner, y mettaient pour la troisième ou quatrième fois. La « plus grande raison qui me le faisait désirer, c'est celle de ne vous « plus rien coûter; mais il faut espérer que ça viendra, si ce n'est « pas l'année prochaine, ce sera une autre. Qu'on a de mal dans « ce bas monde! Si personne ne s'intéressait à moi, ça me ferait « moitié moins de peine; mais il y a tant de gens qui, mal à pro- « pos, s'étaient imaginés que je devais remporter le prix, que j'ai « du chagrin de les faire mentir... »

Un an s'écoule, et je retrouve, dans la correspondance effeuillée que j'ai pu consulter, presque à la même date, le récit d'un nouvel insucccès au concours de Rome.

« Paris, 26 août 1768.

« MA CHÈRE MÈRE,

« Serai-je donc toujours obligé de vous annoncer de mauvaises « nouvelles? Encore cette année passera, et je n'aurai point de « prix. C'est demain que ça se décidera, mais je sais déjà à quoi « m'en tenir sur le jugement : celui qui aura le premier prix y « met pour la quatrième fois. Je ne crois pas qu'il ait une voix « contre lui [1].

« Pour moi, je suis blousé. Je suis moralement sûr que je n'au- « rai rien du tout! Je crois que jamais je ne réussirai à faire un « tableau pour un prix, comme je pourrais le faire dans ma « chambre, à mon aise. Pour peu qu'on donne à gauche, on est « enfilé, on perd la tête; on voit bien qu'on a écarté sa route,

[1] Il s'agissait de François-André Vincent, qui obtint effectivement le premier prix et mourut membre de l'Institut en 1816.

« mais on ne sçait comment la retrouver, et on a personne pour « vous aider. Je commence à croire que j'ay mis au prix trop tôt. « J'avais fait un tableau qui eut sûrement mérité un prix, mais je « l'avais fait aidé de conseils et avec tout le temps à moi. Quelle « différence quand il faut aller tout seul, que les moments sont « comptés et qu'on vous donne des sujets diaboliques! alors il faut « être ferré à glace. »

(Le sujet du prix de cette année était : *Germanicus apaise la sédition dans son camp et veut renvoyer son épouse.*)

« J'ai pris mon parti, je vais continuer à travailler jusqu'à « l'année prochaine et faire un dernier effort; s'il ne réussit pas, « il faudra encore se consoler. Si j'avais, par hasard, un second « prix, je vous le ferais sçavoir le courrier prochain; si je n'ai « rien, je n'écrirai pas du tout.

« Je suis charmé que vous ayez trouvé mon portrait ressem- « blant; j'espérais bien qu'il vous ferait plaisir, et je me faisais « moi-même un très grand plaisir de cette idée là. Que ne donne- « rais-je pas pour avoir le vôtre et celui de mon cher père! — « J'espère que quelque jour j'irai le faire moi-même [1]. »

L'année suivante fut la dernière de ses émotions de concours, et si les désirs du jeune peintre ne furent pas exaucés, tout au moins il obtint une couronne. Sa première lettre de 1769 nous instruit de son état inquiet au moment où, pour la troisième fois, il s'apprêtait à disputer le prix de Rome. Cette lettre est adressée à son père, et très philosophiquement l'élève Taillasson paraît prendre son parti.

« Paris, 13 mars 1769.

« Je suis tout occupé des préliminaires du prix. On saura samedi « définitivement ceux qui seront admis au concours. La figure « peinte d'après nature sur laquelle on jugera a été faite la semaine « passée; ceux qui l'ont faite ont été choisis au nombre de douze « sur des esquisses déjà jugées; je suis de ces douze, il s'agit d'être « des six, et supposé que je sois des six, ce ne sera encore rien

[1] J'ignore si les portraits de la famille du peintre ont été faits, mais je sais de bonne source que celui du jeune Taillasson est encore conservé et pourrait être mis à ma disposition.

« si je ne suis pas des deux. Mais ne parlons pas de ça et ne ven-
« dons la peau de l'ours qu'après l'avoir couché par terre. Quel-
« que chose qu'il arrive, il faudra bien se consoler. Mes mauvais
« succès passés m'ont si découragé que je ne peux plus faire de
« châteaux en Espagne sur pareille matière. »

Une soixantaine de jours s'écoulèrent pour l'exécution du tableau, et, à sa sortie de loge, Taillasson se hâta de faire part à sa mère du résultat de son travail et de ses inquiétudes.

« Paris, 1er juin 1769.

« MA BONNE CHÈRE MÈRE,

« Enfin, je peux trouver *à gogo* le temps de vous écrire... J'ay
« travaillé cette année comme un sorcier. Je suis plus content de
« moi qu'à l'ordinaire. Cependant, un accident malheureux est
« venu renverser bien des châteaux en Espagne, et depuis mon
« cœur est si serré que les soupirs n'en sortent qu'avec peine.
« Mon tableau avait paru faire sensation. Tous mes amis en étaient
« enchantés, et je voyais aussi que je n'avais jamais fait mieux. Les
« pensionnaires m'en avaient fait mille compliments..... Depuis
« trois nuits, l'espoir, la joie, m'avaient empêché de dormir,
« lorsque le samedi, de douloureuse mémoire, est arrivé. Comme
« je sortais mon tableau, sur les trois heures, dans l'antichambre
« de mon atelier, pour mieux en voir l'effet, un de mes bons amis,
« très en état de donner de bons avis, a passé dans cette salle et
« m'a donné un conseil que j'ai mal suivi et qui m'a fait gâter
« mon tableau. Je donnerais tout au monde d'avoir rendu mon
« tableau samedi matin... Lorsque sur les six heures, je l'ay pré-
« senté à l'Académie, tout plein de l'espoir qu'on en seroit très
« content, j'ay été fort étonné lorsqu'on m'a dit que la retouche
« m'avait porté grand tort, quoique dans le fait ça n'ôte rien de
« mon talent, puisque dans une heure, et peut-être beaucoup
« moins, tout serait corrigé.

« Comme je suis d'un caractère très sensible, il seroit difficile
« d'exprimer tout ce que j'ay souffert en ce moment. Malgré tout
« je ne me décourage point, et j'ay l'espoir que mon talent me
« fera plus d'honneur une autre fois. »

Cette confiance en son avenir et sa résignation à l'échec qu'il prévoyait se réalisèrent. Trois prix furent décernés cette année : le premier à Joseph-Barthellemy Lebouteux, le deuxième à Pierre Lacour, le vrai fondateur de l'École bordelaise, l'intime condisciple de notre peintre ; enfin, le troisième prix, dit médaille d'encouragement, fut décerné à Taillasson. Le sujet de ce concours était : *Achille dépose le cadavre d'Hector aux pieds de celui de Patrocle.* Avec l'année 1769, le jeune peintre bordelais paraît renoncer à disputer le prix de Rome ; le caractère de l'artiste semblait peu fait aux émotions de ces concours, comme il nous l'a déjà dit lui-même. Quoi qu'il en soit, les fragments de sa correspondance me permettent d'affirmer qu'il resta plus de deux ans encore à Paris, et qu'il ne vécut pas inactif.

Dès 1770, il reçut de Bordeaux une commande importante, qui prouve que ses compatriotes le tenaient en bonne estime. La Cour des notaires royaux de Guyenne décida de s'adresser à Taillasson pour l'exécution du portrait en pied du chancelier Maupeou [1]. A ce sujet, voici la lettre qui m'est communiquée par un des archivistes du département de la Gironde.

Cette lettre n'est point datée, mais je lis :

« Reph, 30 janvier 1770.

« MONSIEUR,

« M. Batanchon [2] m'a chargé d'un tableau que la Cour des « notaires veut faire faire ; il m'a écrit que c'était à vous, Mon- « sieur, qu'il fallait s'adresser pour prendre là-dessus les arrange- « ments nécessaires. C'est le portrait du chancelier dont il m'a « parlé et du chancelier en pied en habit de cérémonie ; il m'a « donné aussi la grandeur, il n'est plus question que du prix. Je « crois, Monsieur, que pour le faire avec tout le soin que je pour- « rais y mettre, je ne sçaurois le faire à moins de quinze louis. Il

[1] René-Nicolas-Charles-Augustin de Maupeou.

[2] Batanchon (Joseph-Antoine), né à Bordeaux en 1738, artiste peintre, élève de Carle Van Loo et de François Boucher ; il fut le plus ardent à la reconstitution de l'ancienne Académie de peinture établie à Bordeaux par lettres patentes 14 novembre 1779 ; Batanchon en fut le secrétaire perpétuel ; il mourut à Lestiac près de Langoiran (Gironde), le 14 décembre 1812.

« y a encore une autre difficulté, c'est qu'il faudroit que M. le « chancelier eût la bonté de se prêter aux intentions de messieurs « les Notaires et de sa peinture; s'il n'avait pas (comme il y a « apparence) la patience et le tems de me donner de séance, il « faudroit au moins qu'il me prête ou qu'il me fît prêter quelque « portrait fait d'après luy. En outre, Monsieur, les habits du « chancelier sont des habits particuliers à luy et qu'on ne peut « pas deviner; pour les faire comme il faut il serait nécessaire « qu'il ait la bonté de me les confier pour quelques jours. Il se « préteroit plus volontiers s'il étoit prévenu par la compagnie « respectable qui désire avoir son portrait. Si les propositions que « j'ay eu l'honneur de vous faire s'accordent avec vos intentions, « soyez persuadé, Monsieur, que je ferai tous mes efforts pour « contenter mes compatriotes et pour que mes ouvrages méritent « leur estime.

« J'ai l'honneur d'être avec respect, Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« TAILLASSON. »

De ce portrait, je ne sais ce qui est advenu; toujours est-il que personne à Bordeaux n'a pu me signaler sa présence. Peut-être ne fut-ce qu'un projet des notaires bordelais, et l'on sait, du reste, que le chancelier Maupeou fut exilé en janvier 1771, et que les débats du Parlement de Paris eurent alors une triste célébrité.

Un an s'écoule sans que je trouve de renseignements sur mon artiste; mais, à la date du 30 septembre 1771, un nouveau succès me révèle sa présence à l'ancienne école académique : ce succès, il l'apprenait à sa mère, résidant alors *dans son bien de Conne, à Blaye.*

« Paris, ce 30 septembre 1771.

« Eh bien, ma chère mère, ne voilà-t-il pas que j'ai encore « gagné ce prix *de* [*tête*] *d'expression,* et encore à moi tout seul « c'est toujours cent francs et une couronne. Cela m'a fait grand « plaisir comme de raison, et d'autant plus de plaisir que cela « semble justifier tous ceux qui s'étaient intéressés à moy pour les « prix. Du reste, je l'ay eu tout d'une voix et personne ne me l'a

« disputé. Que je voudrois, ma chère mère, avoir toujours à « vous apprendre des nouvelles de ce genre.....

« Dans huit jours, les tableaux de M. Dupin partiront; il y « manquera le *Saint Joseph* que je n'ai pas eu le tems de faire. « Je ne sçais comment je pourrois m'excuser..... Je vous souhaite « le bonsoir, et j'ay l'honneur d'être avec le plus tendre et le plus « respectueux attachement, ma bonne chère mère, votre très « humble et très obéissant fils.

« TAILLASSON. »

Enfin, ses travaux de Paris plus ou moins achevés, le jeune peintre se décide à partir pour l'Italie, doux pèlerinage de bien des artistes, et je lis ce début de voyage dans une lettre encore écrite à sa mère, datée de Lyon, jeudi 15 octobre 1772 :

« Je viens d'arriver dans cette ville; je suis parti de Paris le « mercredi, qui était le 7 : me voilà en position de dormir à mon « aise, car il y a bien long temps que je n'ay eu cette liberté. J'ay « eu le plus beau tems du monde. J'ay vu un pays superbe depuis « Paris jusqu'à Auxerre. Je demeurerai ici quelques jours pour « me reposer, mais cependant comme il y fait fort cher vivre, ce « sera le moins que je pourrai. Je ne sçais pas encore précisément « si j'irai à Rome par terre ou par mer; je compte cependant aller « par Turin. »

Cet itinéraire n'est pas soigneusement indiqué; d'Auxerre, Taillasson pouvait se rendre à Lyon par la Bourgogne ou par le Bourbonnais, et de Lyon deux routes se présentaient à lui pour aller à Turin : l'une en franchissant les Alpes, comme Charles VIII et François Ier, mais plus pacifiquement; l'autre en se dirigeant vers Nice, Savone et Gênes. Je vous livre tous ces moyens et j'arrive à Rome.

« Rome, 15 décembre 1772.

« MA CHÈRE MÈRE,

« Si j'attendais votre réponse pour vous écrire, je vous soul i- « terais la bonne année un peu tard. Cependant si vous sav z « comme c'est arrangé la poste dans ce pays-ci, je me flatte q e

« j'aurais déjà eu le plaisir de recevoir une de vos lettres. On ne « va point porter les lettres chez les gens, mais les gens viennent « les chercher à la poste. Ainsi : *A M. Taillasson, à Rome,* est « une adresse très suffisante, ou : *A l'Académie de France.* Je « serais fort embarrassé de donner une adresse juste. La dernière « que je vous écrivis, il y a trois semaines, doit vous être parve- « nue franche jusqu'à Paris, par le moyen de M. Pacau. J'espère « que celle-ci fera la même route. Ce M. Pacau est un *signor* de « Bordeaux, que j'ai vu à Paris, chez mon oncle Taillasson. Il est « envoyé ici par la Cour pour des affaires que je ne connais point. « Le jour de mon arrivée il a demandé de mes nouvelles à un « pensionnaire de sa connaissance. J'ai été le voir, et il m'a fait « toutes sortes d'honnêtetés. Il est très bien avec l'ambassadeur. « Il m'a procuré la connaissance de M. Digne, le consul français, « et directeur de la poste française, connaissance qui peut m'être « utile, mais qui exige de la toilette, et, en cela, je la redoute. « J'avais une lettre de M. de Noailles pour le cardinal de Bernis, « notre ambassadeur. Je lui ai remise, il m'a fait un accueil hon- « nête, m'a dit que si j'avais besoin de lui je n'avais qu'à me pré- « senter. Je ne lui ai répondu presque rien ; j'étais fort honteux, « sa *majesté cardinale* m'éblouissait. C'est un gros abbé de bonne « mine, qui a encore de la fraîcheur et des grâces ; sa protection « ne peut me servir à grand chose. Je viens ici uniquement pour « étudier, pour acquérir du talent, et je n'ai besoin que de santé « et d'argent pour les choses nécessaires à la vie et à l'étude. A « mon retour à Paris c'est tout différent ; les grandes connaissances, « les grandes protections sont alors nécessaires. »

Pour ceci cela n'a point changé et durera longtemps encore, sinon toujours.

Puis j'interromps la lecture de cette lettre, car le passage suivant me semble très curieux, pour être écrit en 1774, puisqu'il est question, comme de nos jours, des mêmes réflexions dont nous sommes plus ou moins les partisans.

« A propos d'études et de talent, j'avoue, ma chère mère, que « je ne vois point encore la grande nécessité du voyage de Rome. « On pourrait faire à Paris exactement tout ce qu'on fait ici. On a

« à Paris de très beaux plâtres. Les originaux sont dans des palais « de côté et d'autres. A Paris on a d'aussi beaux tableaux qu'à « Rome, en moins grande quantité à la vérité ; mais on pourrait « en copier tout comme ici. On a à Paris beaucoup plus de facilité « d'étudier d'après nature sans qu'il en coûte beaucoup. Peut-être « quand je serai plus ancien Romain je sentirai davantage combien « il était nécessaire que je respirasse le même air que Sa Sainteté. « Enfin, m'y voilà. — On dit que quand on a resté quelque temps « à Rome, on vient à s'y plaire étonnamment. — Pour moi, je ne « m'y ennuie point, je travaille; je vais voir d'un côté et d'autre, « j'étudie l'italien; mais je me souviens toujours de Paris avec « plaisir. — J'avoue cependant que le Colisée qu'on a nouvelle- « ment bâti, ou plutôt restauré, a l'air fort mesquin à côté du « Colisée des anciens Romains; que Notre-Dame n'est pas une « aussi belle église que celle de Saint-Pierre... Mais c'est égal... « Il faut cependant, ma chère mère, que je vous dise un mot de « bonne année. Vous ne doutez point combien je vous la souhaite « heureuse.....

« TAILLASSON. »

Deux mois s'écoulent, et Taillasson donne de ses nouvelles à son cher La Tour, probablement son beau-frère : « On est ici, lui dit-il, « dans la plus grande joie. Le carnaval est commencé, et c'est « quelque chose de fort singulier que le carnaval de ce pays-ci. Tu « ne saurais en avoir une idée; j'en fais un croquis pour ma chère « mère... » Ces folies carnavalesques se sont perpétuées jusqu'à nos jours, et nous n'ignorons point les compositions pleines de gaieté recueillies dans les cartons de plusieurs iconophiles.

Les premières lignes de la lettre suivante parlent d'un événement qui eut en Europe un grand retentissement, car il s'agit de la mort du pape Clément XIV [1], un an après l'abolition de l'Ordre des Jésuites. Cette abolition fit naître des critiques violentes qui conduisirent certains esprits jusqu'à prophétiser la mort prochaine

[1] Clément XIV (Jean-Vincent-Antoine Ganganelli), né en 1705, élu pape en 1769, mort en 1774. Il signa l'arrêt d'abolition de l'Ordre des Jésuites le 21 juillet 1773. D'après LAROUSSE, « l'*Histoire du pontificat de Clément XIV* (Paris, 1853), par le P. THEINER, Oratorien, préfet coadjuteur des Archives du Vatican, offre toutes les garanties d'impartialité et d'informations précises

du Pape. Clément XIV s'éteignit effectivement cette même année, et bientôt la rumeur publique déclara qu'il était victime d'un empoisonnement. C'est précisément sous l'influence des bruits qui se répandirent dans Rome que Taillasson écrivit la lettre suivante à son père. Je ne la donne point comme un document historique sur un fait qui divise tant d'historiens, mais comme l'écho des soupçons populaires qui existaient alors en Italie.

« Rome, 21 décembre 1774.

« Mon très cher père... Je vous conseillerais ce que j'ai con-
« seillé à maman, c'est de venir voir le Conclave, dussiez-vous
« aider les cardinaux à déterminer le Saint-Esprit! On dit qu'il y
« a grand tapage au Conclave et qu'il n'y a guère d'apparence que
« le Pape se fasse si tôt. J'imagine que personne ne veut l'être,
« depuis qu'on a donné de si bon chocolat au défunt. Pour moi je
« sais fort bien que j'aimerais mieux être sacristain, porte-croix,
« chasse-chien que Pape, depuis que j'ay vu ce métier là de près;
« c'est de tous les métiers celui que j'aimerais le moins. Quelque
« vertu qu'ait le Saint-Père, il a toujours un très grand défaut,
« c'est de vivre. Aussi les Romains font-ils charitablement tout ce
« qu'ils peuvent pour le corriger. Le cardinal de Solis, Espagnol,
« est entré aujourd'hui au Conclave. Quand il est arrivé, on a dit
« qu'il portait le Pape dans sa poche. Au surplus, ne me deman-
« dez pas des nouvelles de ce pays-ci. Je suis si peu répandu que
« c'est ordinairement dans la *Gazette de France* que j'apprends
« les nouvelles de Rome. »

Le séjour à Rome de Taillasson dut être à peu près d'un an, si l'on juge par son existence, que je ne puis suivre qu'à longues étapes. Le 28 décembre 1775, il est de retour à Paris, et, comme plusieurs de ses confrères : Suvée, Hubert Robert, Ménageot, etc., il désire ardemment faire partie de l'Académie royale de peinture et de sculpture, où l'on était admis sur le mérite de ses œuvres. C'est « à sa mère, dans son bien de Conne, à Blaye », qu'il s'adresse :

« Vous me demandez, ma chère mère, si j'espère d'être bientôt
« reçu à l'Académie, je vous répondrai que je n'ose rien espérer.
« Plusieurs se sont présentés et ont été refusés. D'ailleurs, pour

« avoir quelques prétentions il faut que j'aie un tableau à présenter, « et jusqu'à ce que ce tableau soit présentable, aucuns téméraires « châteaux en Espagne n'osent s'élever dans ma tête timide. Si « mon tableau réussit, alors il faudra voir; mais il me coûtera « beaucoup, parce que sûrement j'y mettrai du temps et que je « n'épargnerai pas les modèles. Que le modèle pose par complai- « sance ou par intérêt, il ne m'en coûtera pas moins, parce que « pour tant d'argent il pose tant de temps.

« Ceux qui ont vu mes études de Rome, quand elles arrivèrent « à Paris, en ont été très contents. Depuis, on ne les a pas beau- « coup vues, je veux dire les artistes. Vous pensez bien qu'il n'y « en a pas beaucoup chez ma tante. Cependant M. Lemoine[1] eut « occasion d'y aller un de ces jours; il y vit votre portrait. On m'a « dit qu'il en avait paru fort content, qu'il y avait trouvé beaucoup « d'âme et de vie et qu'il avait dit que l'original ne devait pas être « un sot. Quant à l'air *moqueur*, c'est une observation de mes « cousines.

« Tranquillisez-vous, ma chère mère, je prends les avis d'un « certain nombre de personnes et je les suis exactement quand je « crois qu'ils sont bons. Mais, dans ce pays-ci, on en reçoit tant « qu'on est plus exposé à en suivre trop, qu'à n'en suivre pas « assez. Vous savez mieux que moi, ma chère mère, qu'il n'y a de « bon que ce qui part du cœur.

« ..... M. l'évêque du Puy voudrait voir son tableau en train « avant son départ pour son évêché; malgré son pouvoir, il n'a « pu me faire travailler depuis huit jours, temps qu'à duré ma « grippe, dont les restes durent encore. Les trois quarts et demi « de Paris ont cette maladie si fort à la mode. »

Et je puis ajouter que la mode n'en est point perdue malheureusement. La correspondance de l'artiste que j'ai pu parcourir ne m'offre plus que des fragments de lettres; ce ne sont que des lambeaux extraits des feuilles originales; j'y relève cependant une date essentielle dans la vie de notre peintre : celle de sa réception définitive à l'Académie royale de peinture, le 27 mars 1784.

[1] Lemoyne (Jean-Baptiste), sculpteur. Il a été déjà question de lui dans la lettre du 31 mars 1767. Ce grand artiste a laissé des souvenirs à Bordeaux.

« J'ai prêté le serment et j'ai reçu mes lettres patentes en très « beau parchemin. J'ai siégé deux fois, et je savoure, sans aucun « trouble, le titre pour lequel je travaille depuis vingt ans (1764, « date de son arrivée à Paris). Peut-être l'ai-je acheté fort cher, « mais enfin c'était mon but ! »

Je ne puis mieux terminer cet incomplet *livre de raison* tenu par un artiste consciencieux, tout dévoué à son art, à sa famille, à ses amis, qu'en rappelant ses nombreux et bons tableaux qui figurèrent longtemps dans nos anciens Salons ; l'un d'eux est au Louvre, et bien d'autres dans divers Musées d'Europe [1] ; mais il ne faut point oublier qu'il fut, en outre, un poète, un littérateur, un historien d'Art dont on aime à lire les pages pleines de justesse et de sentiments délicats.

Sur ses vieux jours, c'était le *bon Taillasson* qui, lui aussi, dut rapidement abandonner son logement du Louvre, en 1806, et vint chercher un abri tranquille dans la vieille Sorbonne, que vous connaissez tous. C'est là qu'il fixa son dernier asile et qu'il mourut en 1809, fatigué de la vie, mais entouré des bons soins de ses anciens élèves, parmi lesquels se distingua, jusqu'au dernier moment, le prince de Neufchâtel. Taillasson n'était point né pour une vie fiévreuse, pour réaliser des conceptions gigantesques et pour se placer en première ligne, mais il fut un homme de relations aimables et l'auteur de sages compositions; quoi de surprenant alors que, malgré diverses notices biographiques, le récit de son existence soit peu connu? Cependant il était de ceux qui possédaient un vrai mérite, et ce n'est pas sans une douce satisfaction que je tenais à consacrer encore quelques lignes à cette modeste gloire bordelaise!

Charles MARIONNEAU,

Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bordeaux.

[1] Bordeaux, Libourne, Nantes, Albi, Montauban, Stockholm.

XXXIV

NOTE SUR DELACROIX.

En 1816, mis à l'index par Louis XVIII après avoir éprouvé l'injustice de Napoléon, un patriote désintéressé : M. de Verninac Saint-Maur, ci-devant préfet de Lyon et ancien ambassadeur près différentes cours, M. de Verninac Saint-Maur, beau-frère d'Eugène Delacroix, se retira dans la forêt de Boixe, commune d'Aussac, canton de Mansle [1], à 20 kilomètres d'Angoulême.

Il y vécut, avec Mme de Verninac et leurs enfants, dans la maison des gardes forestiers, isolée au milieu d'arbres de haute futaie. Cette « maison des gardes » date du siècle dernier; elle est encore telle qu'on la voyait il y a quatre-vingts ans : bâtie en moellons, couverte en tuiles; elle forme un carré long et se compose de cinq pièces basses pavées. On y arrive par une « allée d'agrément [2] ».

La forêt de Boixe a ses lettres de nobilitation. La partie « centrale de cette forêt n'a jamais été déboisée, et c'est à cela que l'on doit d'avoir conservé, plus ou moins intacts [2] », dans une intégrité néanmoins relative, « un assez grand nombre de monuments préhistoriques » que nous avons examinés et fouillés en savante compagnie [3].

« Au plus épais de la forêt » jalonnée de dolmens, de menhirs et de tumulus, — ces jetons de présence des âges défunts, — dont une partie ont résisté au défrichement du sol, il y avait un *lucus* ou bois sacré dédié à Apollon. Les « bonnes gens » d'alentour, scepti-

[1] A l'époque de la Révolution, la forêt de Boixe dépendait d'une terre des La Rochefoucauld.

Elle appartient, depuis une vingtaine d'années, à M. de Montardy, qui a laissé debout et à peu près intact l'ancien logis, mais en élevant à côté une belle habitation en forme de chalet : la « maison des gardes » est ainsi devenue le « chalet de la Boixe ».

[2] A. Lièvre, *La Boixe, histoire d'une forêt*. 1881, Angoulême, in-8°.

[3] La Société archéologique et historique de la Charente.

ques et malins pourtant, ont religieusement conservé des légendes de pierres enchantées et de récits druidiques.

C'est dans cet admirable décor qu'Eugène Delacroix fit ses premières armes comme chasseur et surtout comme peintre. Il s'est plu d'ailleurs à écrire ses impressions immédiates qu'un historien d'Art, le regretté M. Philippe Burty, a recueillies, pour une très large part, dans sa publication des *Lettres* du maître [1].

Dès la pointe du jour, « dès l'aubette », comme disent les paysans charentais, en compagnie du garde Fougerat, serviteur dévoué de la famille de Verninac, le jeune Delacroix s'en allait faire la guerre au gibier ou, plus souvent, méditer et moissonner pour son herbier des fleurs qui lui donnaient, suivant ses expressions, « l'idée de la « grâce dans la mort ».

Le merveilleux aspect des paysages qu'il découvrait fut à Delacroix d'un charme inoubliable. De cet océan de ramures aux embrasements mystérieux, aux ténèbres rayonnantes; de ces rochers d'où partent des perspectives immenses, riantes d'un côté, et, de l'autre, d'une poésie superbement austère, l'imagination d'Eugène Delacroix, cœur chaud, enthousiaste, passionné du grandiose, prit son puissant essor. Il y rêva d'épopées dramatiques, en s'initiant aux créations des immortels poètes dont il faisait ses nourriciers.

« La pensée de gloire qui rayonnait dans le cerveau de Delacroix à l'aube de sa vie fut traduite par lui en peinture, plus de vingt-cinq ans après. Il envoya au Salon de 1845 *La sibylle montrant, au sein de la forêt ténébreuse, le rameau d'or, conquête des grands cœurs et des favoris des dieux* [2]. »

D'une extrême vivacité naturelle et fort impressionnable, mais déjà aussi grand travailleur, Delacroix avait improvisé un atelier primitif dans un coin de la « maison des gardes » : il s'était procuré un fragment de table de marbre, et, conformément aux vieux usages aujourd'hui tombés en désuétude, il broyait là-dessus ses couleurs et il les préparait. Je l'ai entendu dire à son compagnon

[1] *Lettres de Eugène Delacroix*, recueillies et publiées par M. Philippe Burty. (Paris, 1878.) C'est par erreur que dans cette correspondance du maître on a daté plusieurs de ses lettres de Maule : c'est Ma*nsl*e qu'il faut écrire, sauf à élider l'*s* dans la prononciation, comme le font les Charentais.

[2] Ph. Burty, *Lettres de Eugène Delacroix*, édit. de 1878, p. 23.

de courses, M. Pierre Albert, neveu du garde forestier. On a conservé avec soin une partie de l'outillage de l'artiste débutant.

Tous les familiers de la « maison », tous les proches de Delacroix posèrent devant lui ; il n'était pas jusqu'aux pensionnaires de la basse-cour qui ne fournirent à son étude des figures différentes et des types variés. Il aimait distribuer autour de lui ses premiers ouvrages : la « gouvernante » en tapissait sa chambrette, et les gardes, surtout, qui se plaisaient à lui reconnaître du « coup d'œil », étaient flattés de se voir « mis en tableaux » par ce jeune monsieur, beau-frère du propriétaire de la forêt de Boixe. Malheureusement ces premières peintures de Delacroix sont ou dispersées ou détruites, et c'est à peine si des indications très vagues nous ont permis naguère d'en retrouver quelques-unes aux murs d'un logis villageois, comme nous l'avions conjecturé.

Dans le nombre des primitifs portraits peints par Eugène Delacroix en ce temps-là, on doit mentionner celui du garde-chasse Fougerat, puis le portrait de M. Charles de Verninac. Le premier est figuré, de trois quarts, en buste, demi-nature ; il porte un habit foncé ; sa cravate rouge est d'une touche vibrante. Le portrait de M. Charles de Verninac est également en buste, mais de grandeur naturelle, a un habit bleu et d'une tonalité sombre.

Vingt-cinq ans plus tard, Delacroix se rappela cette figure de son neveu. Désireux de la posséder, il l'obtint, de M. Pierre Albert, contre la promesse d'une copie dudit portrait. C'est alors qu'il écrivit les lettres suivantes à M. Albert, à la forêt de Boixe [1] :

« MONSIEUR,

« J'apprends, par M. Dubois de La Barre [2], que vous consentiriez « à me céder le petit portrait que vous avez de mon pauvre neveu « Charles de Verninac : laissez-moi vous en remercier bien vive- « ment, et vous assurer, en même temps, que je vous en enverrai « une copie aussi exacte que possible. Vous devez concevoir com- « bien je vous serai reconnaissant de cette obligeance, puisque j'ai « le malheur de n'avoir presque point de souvenirs qui me le

[1] Lettres inédites, communiquées par M. Adrien Duguet-Albert.
[2] La Barre, lieu d'habitation situé près de la forêt de Boixe.

« rappellent exactement. Je me souviens toujours avec bien du « plaisir de la forêt, et, si mes occupations me le permettaient, je « serais bien heureux de la revoir. Je suis passé devant il y a deux « mois : mais j'allais à Bordeaux pour un motif bien triste : la « mort de mon frère aîné, et je n'aurais pu m'arrêter. J'aurais eu « aussi bien du plaisir à vous revoir.

« Veuillez donc trouver ici tous mes remerciements bien « empressés et l'assurance de mon souvenir bien reconnaissant et « bien sincère.

« Eug. DELACROIX.

« Ce 4 mars 1846.

« *Rue Notre-Dame de Lorette,* 54. »

« Paris, ce 19 avril 1849.

« MONSIEUR,

« Je suis bien honteux d'avoir tardé si longtemps, bien contre « mon gré, de vous faire l'envoi que vous aviez droit d'attendre « plus tôt, d'après l'extrême complaisance que vous aviez eue pour « moi; et le mauvais état habituel de ma santé joint aux circon- « stances qui m'ont forcé à plusieurs voyages, causes de mon « éloignement de Paris à plusieurs reprises, ont surtout contribué « à ce retard. J'espère que vous ne serez pas mécontent de l'exac- « titude que j'ai fait mes efforts pour mettre à reproduire exacte- « ment (*sic*) le portrait de mon neveu Charles de Verninac dont « vous conservez encore un bon souvenir. Je vous suis bien parti- « culièrement reconnaissant de ce sentiment, et c'est la raison qui « m'a fait prendre la liberté de vous offrir une petite lithographie « qui a été faite d'après moi-même, avec beaucoup de talent [1], il « y a plusieurs années : vous voudrez bien la conserver en sou- « venir de moi et croire que je suis dans cette circonstance votre « obligé.

« Recevez, Monsieur, l'assurance de la parfaite considération « avec laquelle je suis votre reconnaissant serviteur.

« Eug. DELACROIX.

[1] « *Eugène Delacroix,* lithographié d'après nature par Gigoux. » (Lith. de Frey.) Ce portrait a été encadré « chez Adolphe Beugniet, rue Laffitte, 18 ».

« *P. S.* — J'ai remis, aujourd'hui, à la diligence de la rue Notre-« Dame des Victoires, une caisse contenant les deux objets et por-« tant votre nom et adressée à Mansle. J'ai pensé qu'on ne pourrait « par la diligence la porter directement jusqu'à la forêt, et que « vous auriez sans doute quelque facilité de la faire prendre à « Mansle.

« Pour déballer la caisse, voici comment il faudra faire : après « avoir enlevé le dessus avec précaution, vous apercevrez que les « deux cadres sont fixés à des barres de bois qui y sont vissées; « ces barres sont tenues aux côtés de la caisse par des clous mis par « dehors : il faudra alors avec le marteau séparer les côtés de la « caisse pour que les clous quittent les barres de bois. Ensuite il « sera facile de dévisser les barres d'après les tableaux. »

Ce peintre, qui osait regarder la nature éclatante et qui pouvait l'interpréter sans en ternir la splendeur, se préparait ainsi pour la révolution qui donna une si rude secousse à l'école de l'arrangement factice...

Delacroix fut l'hôte de la forêt de Boixe jusqu'à la mort de son beau-frère M. de Verninac, c'est-à-dire jusqu'au mois d'avril 1822 [1]. Il venait alors d'achever cette *Barque* fameuse, qui allait traverser les siècles, portant son espérance et sa fortune...

[1] La *Biographie des Contemporains* (V. Supplément) fixe la date du décès de M. de Verninac au 1er juin 1822. C'est une erreur ; en voici la preuve : « L'an 1822, « le 25 avril, à l'heure de midi, par devant nous Verdillac-Desplantes, maire, offi-« cier public de l'état civil de la commune d'Aussac, canton de St Amant-de-« Boixe, Charente, sont comparus : le sr Antoine Fougerat, garde de la forêt de « Boixe, âgé de soixante-deux ans, assisté des sieurs Pierre Nadaud, propriétaire, « âgé de vingt-huit ans, et Jean Berthoumeau, cultivateur, âgé de cinquante-deux « ans, demeurant au chef-lieu de cette commune, lesquels nous ont déclaré que « Monsieur *de Verninac Raimond de S-Maur*, âgé de cinquante-huit ans, mari « de dame Françoise-Henriette-Victoire de La Croix, ancien préfet de Lyon et « ancien ambassadeur près différentes cours, né à Doullai, arrondissement de « Gourdon, dépt du Lot, fils de Mr Etienne de Verninac de St Maur et de dame « Jeanne-Suzanne Monté, ledit sieur de Verninac domicilié à Paris, rue de la « Planche, no 22, et, depuis quelques années, à la Maison des Gardes de la forêt « de Boixe de cette commune, où il est décédé le 23 du présent mois d'avril, « sur les 4 heures 1/2 du soir; et les déclarants ont signé avec nous le pré » acte, sauf ledit Berthoumeau qui a déclaré ne savoir signer, de ce req « [*Signé :*] Nadaud. — Fougerat. — Verdillac. » (Archives communa d'Aussac.)

Peu de personnes connaissent, en Charente, cette ancienne demeure de l'illustre maître. Je l'ai signalée souvent aux peintres de mon voisinage : je crois que l'un d'eux se risquera, un jour, à la visiter. Quant à moi, il n'est pas jusqu'à ce jour de pèlerinage que j'aie effectué avec plus d'émotion.

On pensera peut-être que cette note est chargée de hors-d'œuvre inutiles, mais on voudra bien me permettre de dire qu'Eugène Delacroix a passé un assez long temps de sa jeunesse près d'Angoulême, pour qu'un Angoumoisin se complaise à rappeler ce séjour du maître glorieux avec un sentiment d'intime fierté.

Émile Biais,

Archiviste de la ville d'Angoulême, conservateur du Musée archéologique, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

XXXV

CONTRIBUTION

A L'HISTOIRE DE LA CÉRAMIQUE MÉRIDIONALE

PERSISTANCE DES TRADITIONS GALLO-ROMAINES DANS LA POTERIE POPULAIRE DU LIMOUSIN.

Jusqu'à une époque assez récente, on a fabriqué, dans plusieurs humbles centres céramiques du département de la Haute-Vienne, des pièces d'un usage populaire dont des archéologues ne se sont peut-être pas assez occupés; non seulement ces objets présentent quelques caractères d'un art élevé, mais encore ils offrent cette particularité de procéder directement des traditions antiques.

Les poteries en question appartiennent à diverses catégories; ce sont :

1° Des cuviers à lessive;

2° Des épis de faîtage;

3° Des vases de ménage, parmi lesquels on remarque surtout des saloirs, des cruches et pots à huile, enfin un ustensile d'une forme très particulière, très bizarre même, auquel on donne le nom de *vinaigrier*.

Au double point de vue des procédés de fabrication et du style décoratif, ces diverses poteries forment deux catégories bien distinctes; la première comprend seulement les cuviers à lessive qui ne sont jamais vernis et présentent une coloration grisâtre plus ou moins foncée obtenue par enfumage; généralement ils offrent à leur partie supérieure une bordure d'un goût simple, mais élégant, constituée par des raies ondulées tracées à la pointe, des points formés par application du pouce, etc. Les cuviers ainsi décorés me semblent les plus conformes à la tradition, mais on en rencontre beaucoup d'autres qui sont plus chargés d'ornements, — souvent en relief; — dans ceux-là, la fantaisie individuelle de chaque potier s'est donné libre carrière.

Les cuviers à lessive, qui se fabriquaient plus spécialement dans l'arrondissement de Bellac, mériteraient d'être l'objet d'une étude spéciale.

Les épis de faîtage, les saloirs, les pots à huile, les cruches et les vinaigriers offrent des caractères communs et appartiennent au même genre de fabrication. Ils sont tournés, puis enrichis d'ornements modelés à la main sans le secours d'aucun outil. Jamais le moulage n'intervient dans leur façonnage. Tous ces objets sont entièrement revêtus d'un épais vernis plombique vert tournant parfois au jaunâtre; la glaçure jaunâtre, plus brillante que celle qui est bien décidément verte, me paraît indiquer une plus grande ancienneté.

Les épis de faitage appelés en patois « gerlas », du même nom que les cruches, offrent des formes très variées parfois assez compliquées; ils sont modelés avec beaucoup de vaillance et constituent, en somme, de curieux spécimens d'un Art simple et robuste. Je ne m'en occuperai pas cependant, car, bien que, par leur composition de formes, ils se rattachent à la tradition gallo-romaine, l'inspira-

tion antique est chez eux moins frappante que dans les saloirs et les vinaigriers, etc.

Dans les saloirs on observe plusieurs types; voici les formes les plus fréquentes, mais aussi les moins belles (*fig.* 1 et *fig.* 2).

Dans le vase représenté *fig.* 1, l'ornementation, constituée par des zones superposées divisées en rectangle, est régulière; dans le second exemple, au contraire, les figures dessinées sur la panse de la pièce sont irrégulières et de formes arbitraires. Le réseau dont ce vase est enveloppé forme de capricieux méandres qui ne sont pas sans analogie avec le *réticule* de l'appareil dit cyclopéen. Je n'ai pu encore me rendre compte des raisons qui ont pu faire adopter un pareil genre de décoration.

D'autres saloirs offrent des formes plus allongées et très élégantes; le type que voici (*fig.* 3), peut donner une idée des pièces de cette catégorie.

Ce beau vase, qui mesure 81 centimètres de hauteur, présente un galbe très pur, dans sa puissante simplicité; les proportions en sont très heureusement, je dirais volontiers très savamment combinées; c'est là une œuvre qui appartient à un Art logique, raisonnable et sain.

Certains indices me font penser que la pièce dont nous nous occupons n'est pas antérieure au dix-huitième siècle.

Le vase auquel on donne le nom de cruche est très répandu dans toute la partie méridionale de la France; les anciens ne l'ont pas connu, bien que son origine le rattache évidemment à la céramique antique.

Deux circonstances paraissent avoir déterminé les formes de la cruche: c'est d'abord l'habitude générale, dans le Midi, de porter les fardeaux sur la tête; la cruche est donc galbée de façon à prendre facilement l'équilibre et à le perdre difficilement lorsque, après avoir été remplie d'eau, elle est mise en place; tantôt le potier a donné au vase dont nous nous occupons un contour bulbiforme qui permet de l'élever facilement en plaçant les deux mains à sa partie inférieure, d'autres fois la cruche est pourvue de deux anses placées sur les côtés; dans un troisième type, les anses latérales n'existent plus : pour placer la cruche sur la tête, on l'enlève avec la main gauche par l'anse supérieure, tandis que la main droite

sert à la diriger; il y a enfin un quatrième modèle pourvu de trois anses.

On voit, dans la *fig.* 4, la cruche des Landes d'une forme très pure et bien décidément antique; ce type se retrouve dans certains départements pyrénéens, dans quelques localités du Gers, etc.

Voici (*fig.* 5) l'ancienne cruche limousine; elle a trois anses, deux placées sur les côtés servent à la saisir pour l'élever, l'anse opposée au goulot devenait nécessaire pour faire couler l'eau.

On remarquera que la cruche limousine, comme la cruche landaise, ne peut être portée que sur la tête. Cependant, dans le modèle limousin, on pouvait faire une anse supérieure en corde ou en vannerie; les cruches dont les anses sont formées par une torsade rappellent cette habitude.

La *fig.* 6 représente un modèle très répandu dans le Midi; on le trouve dans la Gascogne, le Languedoc et la Provence. Je donne (*fig.* 7) la cruche qui, à Limoges, a remplacé, probablement vers le commencement de ce siècle, l'ancien type[1], véritablement limousin, celui-ci, représenté dans la *fig.* 5.

Je ferai remarquer en passant que les anses de la cruche limousine présentent une forme particulière que mon dessin ne fait peut-être pas bien saisir : elles sont larges, de faible épaisseur, et offrent à leur partie médiane et sur leurs bords de légers renflements. Les potiers limousins semblent avoir pris pour modèle une anse en cuir, et cette particularité paraît surtout évidente dans le très beau pot à huile (*fig.* 8) qui porte à sa partie supérieure une ceinture donnant naissance à cinq anses ou poignées, et dont l'idée a pu être prise d'une sorte de bricole en cuir.

Mais je reprends mon hypothèse au sujet de l'origine de la cruche.

Une deuxième circonstance a influé sur les formes données au vase que nous étudions, je veux parler de l'habitude de boire à la régalade, commune à toutes les populations méridionales, habitude qui rend nécessaire un goulot étroit ou rétréci ne livrant passage qu'à un mince filet de liquide.

Chez les anciens, l'habitude de boire à la régalade était encore plus en usage que chez nos modernes Méridionaux, puisqu'e

[1] Ce modèle, caractérisé surtout par la disposition des anses, est le seul qui a franchi les pays de langue méridionale; on en trouve plusieurs exemples dans poterie d'Oiron, dite de Henri II.

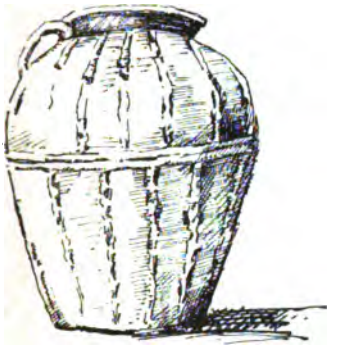


Fig. 1

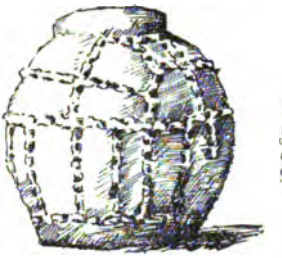


Fig. 2

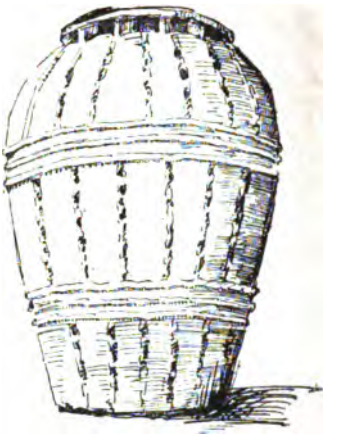


Fig. 3

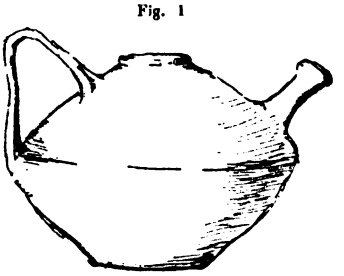


Fig. 4

Fig. 5

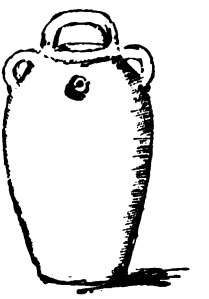


Fig. 7

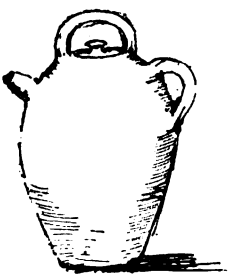


Fig. 6

Fig. 9

Fig. 10

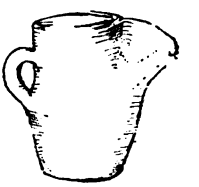


Fig. 11

Fig. 8

Planche XXI.

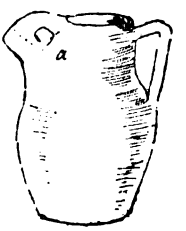


Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

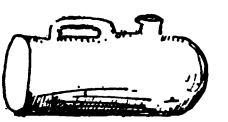


Fig. 15

Page 626.

POTERIE POPULAIRE DU LIMOUSIN

général, chez ceux-ci, les classes riches n'y sont pas restées fidèles, tandis que, dans l'antiquité classique, la régalade était usitée dans toutes les classes de la société et même dans les occasions solennelles, ainsi que nous le voyons dans de nombreuses peintures; il y avait même un vase consacré spécialement à cet usage, c'était le rhyton.

Dans les vases analogues à notre cruche, les potiers antiques se trouvèrent dans l'obligation de donner satisfaction à une coutume générale, et ils atteignirent le but en pinçant latéralement l'orifice des vases dit hydries, œnochæs, etc. Au point de vue de l'art, cette solution était des plus heureuses, les formes n'étaient pas altérées; tout au contraire, l'ouverture de l'hydrie prenait des inflexions à la fois fort originales et très gracieuses.

Mais pour bien former l'ouverture des hydries et des œnochæs il fallait des ouvriers habiles, et lorsque, à la suite des invasions barbares, les belles traditions du travail antique se furent perdues, tout au moins pour la plupart, les potiers se trouvèrent dans la nécessité de modifier des formes qui donnaient une très réelle difficulté au façonnage d'une partie essentielle d'un vase extrêmement répandu.

Il ne serait certainement pas impossible de reconstituer une série de formes intermédiaires entre l'hydrie et notre cruche qui en paraît si éloignée; mais, pour aujourd'hui, je me bornerai à reproduire les types suivants qui marquent les principales phases d'une transformation de laquelle on ne s'est peut-être pas assez occupé.

La *fig.* 9 représente, sommairement, un vase populaire d'un usage général dans le département des Landes où il se fabrique encore[1]; ses formes sont, comme on le voit, presque absolument gallo-romaines, et il est à peine nécessaire de signaler sa parenté étroite avec une série très nombreuse de pièces, bronzes ou poteries, appartenant à la plus belle antiquité classique. Ce type, se nuançant en de nombreuses variétés, est encore fort répandu dans tout le Midi. Le Musée national Adrien Dubouché possède deux vases gallo-romains trouvés à Limoges, qui présentent de grandes analogies avec la *fig.* 9.

L'orifice du vase landais est pincé en *a a'* afin d'obtenir que

[1] Voir ci-contre, pl. XXI.

l'eau s'échappe en un mince jet; le bec que donne cette disposition est d'un façonnage relativement assez difficile. Dans le but de simplifier leur travail, les potiers du haut moyen âge imaginèrent la transformation dont nous voyons des spécimens dans les figures 10 et 11. Le bec a reçu une grande importance, il a été complètement fermé dans la partie *a b*, en sorte que le triangle *a a' b* forme une sorte de membrane constituée par les deux parois du bec intimement réunies. La ligne ponctuée *a' b a'' b'* indique le petit canal par lequel l'eau s'écoule dans les mêmes conditions que dans notre cruche.

Le vase figuré en 12 est presque absolument identique avec les vases 10 et 11; seulement le potier, dans le but d'alléger les formes de sa pièce, a percé un trou *a* dans la « membrane » que nous avons trouvée pleine (sauf le petit canal) dans les exemples précédents.

Quant au vase 13, c'est une véritable cruche comme est déjà le vase 12; car entre les deux types 12 et 13 il n'y a qu'une différence; dans ce dernier, ce qui est resté de la membrane a été arrondi en un bourrelet qui semble simplement consolider le goulot également arrondi [1].

Ce n'est d'ailleurs qu'une hypothèse que je présente ici, mais j'ai cru ne pas m'éloigner de mon sujet en montrant comment il est possible de rattacher la cruche à un type gallo-romain qui s'est conservé parallèlement. Étant donné que la cruche est de toutes les pièces de la céramique méridionale celle qui paraît s'éloigner le plus des traditions antiques, il demeure établi que, dans la pratique de leur art, les potiers du midi de la France sont restés fidèles aux habitudes qui leur ont été transmises par leurs prédécesseurs gallo-romains.

La pièce la plus particulière de la céramique populaire du Limousin est le vase figuré au n° 14, auquel on donne le nom de vinaigrier.

Ce récipient se place dans la cheminée, s'appliquant par sa partie plane contre le mur auquel il est fixé par des liens qui se rattachent aux anses.

L'origine antique du vinaigrier ne saurait être contestée, c

[1] On peut constater dans la cruche limousine (*fig.* 5) l'existence d'un appendi mais très réduit, reliant le goulot à l'orifice.

deux vases conservés au Louvre, où ils figurent sous les nos 199 et 201 (dans une des salles de l'ancien Musée Charles X), présentent une composition de forme absolument identique avec celle du vinaigrier (voir le croquis n° 15); d'autre part, Brongniart reproduit, dans son album du Musée de Sèvres, un vase qui se rapproche beaucoup du vinaigrier. Ce vase est de provenance algérienne et se rattache évidemment à la tradition antique.

Les diverses pièces de la céramique limousine : saloirs, cruches, vinaigriers, etc., sont décorées à l'aide des mêmes procédés et d'après la même méthode décorative; le saloir (*fig.* 3) offre un bel exemple de ce système d'ornementation.

Ce vase est divisé en plusieurs zones qui, elles-mêmes, sont géométriquement partagées en rectangles réguliers; ces figures sont tracées à l'aide de bandes de pâte rapportée sur lesquelles, de distance en distance, le potier a imprimé son pouce. Dans certaines pièces relativement soignées, l'ouvrier a ainsi obtenu un effet de « tuyautement ».

Un pareil procédé d'ornementation était assurément très rapide et permettait d'obtenir à peu de frais, pour ainsi dire, des effets décoratifs à la fois simples et puissants; mais ces avantages, d'ailleurs fort réels, n'ont peut-être pas suffi pour faire imaginer, puis adopter généralement, le système de décoration dont je viens de parler. Il semble que l'on se trouve en face de traditions fort anciennes que les potiers se sont transmises d'âge en âge avec une remarquable fidélité. Peut-être la décoration en compartiments appliquée aux vases remonte-t-elle à l'époque où les artistes qui travaillaient les métaux précieux ne les obtenaient, à l'aide du martelage, qu'en petites planches qu'ils réunissaient entre elles pour former des vases. Les joints étaient assemblés à l'aide de rivets que l'on ne cherchait pas à dissimuler; tout au contraire, on y trouvait, selon l'esprit de l'art antique, un nouvel élément de décoration.

Quoi qu'il en soit, les potiers limousins, comme ceux de tout le Midi, en conservant presque intactes les belles traditions de l'Art antique, ont su donner à leurs œuvres, assez modestes pour la plupart, un caractère de sévère élégance dont, à certaines époques, des artistes d'un ordre plus élevé auraient peut-être eu avantage à

leur dérober le secret. Encore aujourd'hui, et malgré les progrès récents qui se sont accomplis dans l'étude des Arts décoratifs, ce pourrait être une utile leçon, pour beaucoup de nos artistes industriels, que de rechercher les lois qui ont présidé à la composition de certaines poteries méridionales.

Les potiers limousins restés purement gallo-romains, malgré l'intensité de l'influence byzantine dans leur pays... voici un fait qui m'a paru assez intéressant pour valoir la peine d'être signalé.

Camille LEYMARIE,
Correspondant du comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Limoges.

XXXVI

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE
ET
SES RELATIONS AVEC PORT-ROYAL.

Nous pouvons ajouter quelques détails aux renseignements, — assez sommaires d'ailleurs, — que Sainte-Beuve a recueillis[1] sur les relations de Philippe de Champaigne avec l'abbaye et les solitaires de Port-Royal. L'éminent critique, tout en ayant l'esprit ouvert aux diverses manifestations de l'Art, et très capable de juger les œuvres dues au talent particulier de ce peintre, n'a point réuni dans son ouvrage, pourtant si complet, les éléments d'un travail d'ensemble sur le grand artiste du dix-septième siècle. Plus récemment, M. Finot, dans un ouvrage consacré aux souvenirs de

[1] *Port-Royal*, 3e édit. (Paris, 1867-1871, 7 vol. in-8°).

Port-Royal[1], s'est préoccupé exclusivement du côté historique, qu'il a traité d'ailleurs en parfaite connaissance de la question.

Nous n'avons point la prétention d'apporter ici de bien grandes révélations, mais seulement de grouper sous ce titre, à propos d'un document inédit retrouvé aux Archives nationales, ce que nous avons pu apprendre en lisant les ouvrages de nos devanciers, et en parcourant les notes prises dans différents Musées au cours de nos voyages.

*
* *

En 1605, — si l'on veut bien se transporter avec nous aux environs de Paris, dans l'arrondissement actuel d'Étampes, — Geneviève Fraillon avait récemment hérité d'un oncle, Antoine Guyot; dans la succession de cet oncle se trouvaient une maison et quelques héritages situés à Mondeville, à Videlles et lieux circonvoisins. N'ayant probablement pas l'usage facile de ces biens, puisqu'elle habitait Paris, rue du Temple, avec son mari Marceau Jacquet, « juré du Roy en l'office de maçonnerie à Paris[2] », Geneviève Fraillon passa, la même année, un bail de la maison de son oncle à messire Jean Noguet, prêtre, curé de Videlles, pour la somme de huit livres dix sous tournois. Quoique l'argent eût une tout autre valeur alors que de nos jours, il ne semble pas que ce fût, vu le prix, une habitation d'importance.

Marceau Jacquet et sa femme eurent au moins deux enfants, Jean Jacquet, que nos documents qualifient de maître maçon à Paris vers 1640, et Marguerite, qui épousa en premières noces Nicolas Duchesne, peintre du Roi, en secondes noces Me Claude Collin, contrôleur des bois en Champagne. Du premier mariage, naquirent à Marguerite Duchesne, née Jacquet, trois filles, Geneviève, Denise et Catherine Duchesne. Orphelines en 1641 et

[1] *Port-Royal et Magny* (Paris, 1889, in-8°).

[2] Il ne serait pas impossible que cet artiste, dont les fonctions ressemblent assez à celles d'un architecte expert, appartînt à la famille d'Antoine Jacquet, qui vécut longtemps à Fontainebleau et se maria devant le curé d'Avon en 1550, et à qui l'on doit la magnifique cheminée du château, démolie en 1725, et dont les superbes débris existent encore au Musée du Louvre. On connaît à Antoine Jacquet un fils, nommé Mathieu, qui vivait encore en 1602.

mineures, ces trois filles eurent pour tuteur le peintre Philippe de Champaigne [1].

Pendant le même temps, le locataire de la maison de Mondeville, le curé de Videlles [2], était mort lui aussi, après avoir vendu cette maison à une famille de laboureurs de Baulne [3] et de Mondeville [4], nommée Marquis. Les héritiers avaient négligé de payer régulièrement le loyer qu'ils devaient à la famille Duchesne. D'où des réclamations d'arrérages, des difficultés de payements [5]; d'où l'intervention de Philippe de Champaigne, tuteur chargé de prendre la défense des intérêts de ses pupilles; d'où enfin condamnation des débiteurs, en 1654, à restituer une somme de cent dix livres correspondant à treize années de loyer non payé, avec condamnation en outre aux frais du procès [6]. En 1659, les sommes dues n'étaient pas encore remboursées, lorsque Philippe de Champaigne, du consentement sans doute des demoiselles Duchesne qui en avaient pleine et entière jouissance, fit don irrévocable des biens de Videlles et de Mondeville à l'abbesse et aux religieuses de Port-Royal, par un acte passé devant deux notaires au Châtelet de Paris, dont la teneur suit :

« Par devant les notaires garde-notes du Roy au Chastelet de Paris soubzsignéz, fut présent en sa personne noble homme Philippe Champaigne, peintre et vallet de chambre du Roy, demeurant à

[1] L'amitié qui unissait Philippe de Champaigne et Nicolas Duchesne s'explique d'autant plus qu'au Luxembourg ce dernier était chargé de la direction des travaux d'art, auxquels participa Champaigne avant de lui succéder dans cet office.

[2] Canton de la Ferté-Alais (Seine-et-Oise).

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] Un acompte cependant fut payé en 1645, comme il appert par la quittance ci-jointe : « Je soubzigné Philipe Champaigne, peintre et valet de chambre du Roy, confesse avoir reçu de Mathieu, Marin, et Pierre Marquis, ayant acquis le droit de Me Jean Mauguet, prestre, curé de Videlles, la somme de cinquante neuf livres dix sols pour sept années d'arrérages escheües au jour Saint-Jean Baptiste 1640, à cause de huit livres dix sols de rente d'héritage à moy deubs par les héritiers de Me Jean Noguet, prebstre, curé de Videlles, lequel avoit constitué ladite rente au profit de Marceau Jacquet et Geneviefve Fraillon, desquels je suis héritier... Fait à Paris le douzième janvier mil six cens quarente cinq. — CHAMPAIGNE. » (Archives nationales, S. 4518.)

[6] Tous les documents ci-dessus visés font partie de la même liasse des Arcl nationales, S. 4518.

Paris, rue des Escouffes, paroisse Sainct Gervais, lequel volontairement a reconnu et confessé avoir donné, ceddé, quitté, transporté et délaissé, donne, cedde, quitte, transporte et délaisse par ces présentes dès maintenant à tousjours, par donnation irrévocable faite entre vifs, sans toutefois autre garentie que de ses faits et promesses seulement, aux révérendes mères abbesse et religieuses de l'abbaye de Port-Royal, ordre de Cisteaux, transférée au faux-bourg Saint-Jacques, et acceptant par révérende mère sœur Catherine Agnès de Saint-Paul, abbesse, sœur Angélique de Saint-Jean, sousprieure, sœur Magdelaine de Saincte-Agnès, sousprieure, sœur Jacqueline de Saincte-Euphémie, sousprieure, et sœur Françoise de Saincte-Claire, cellerière, toutes religieuses professes faisant tant pour elles que pour les autres religieuses de ladite abbaye, assemblée au devant de la grille du grand parloir, à ce présentes, pour et au nom de ladite abbaye et leurs successeurs en icelle, huit livres dix sols de rente de bail d'héritage, et tout ce qui en est deub d'arrérages escheus du passé, audit sieur Champaigne appartenant, comme estant aux droits des héritiers Nicolas Duchesne et Marguerite Jacquet, jadis sa femme, et de Claude Colin et de ladite Jacquet, sa femme en secondes nopces, qui estoient au lieu des héritiers et ayans causes de Marceau Jacquet, à la charge de laquelle rente ledit deffunt Marceau Jacquet auroit baillé et délaissé à deffunct Me Jean Noguet, vivant prestre, curé de Videlles, les héritages déclaréz au contract dudit bail à rente passé par devant Thibert et Robinot, notaires à Paris, le six juin mil six cent cinq, au payement et continuation de laquelle rente André Le Chaintré et sa femme, André Chesnain et sa femme, Claude Rivière, Georges Audiger et sa femme, Mathieu Ferrand et sa femme, et Thomasse Rivière, tous héritiers dudit deffunct Me Jean Noguet, ont esté condamnéz par sentence dudit Chastelet rendue au proffict dudit sieur Champaigne le unziesme juillet mil six cent quarente-deux, et aussy il donne ausdites dames, ce acceptant comme dessus, la somme de trente-cinq livres un sol six deniers qui luy est deue par lesdits susnomméz héritiers, pour les despens adjugéz par ladite sentence et taxéz par exécutoire dudit Chastelet du huictiesme juillet mil six cent quarente-trois, et ce faisant il a baillé et mis ès mains desdites dames lesdites sentence et exécutoire, et un extraict du compte-rendu par ledit sieur Champaigne ausdits héritiers

Duchesne, Collin et Jacquet, les mettant et subrogeant du tout en son lieu, droit, place, noms, raisons, actions et hipotèques pour de ladite rente, arrérages d'icelle et despens donnéz jouir, faire et disposer par lesdites dames abbesses et religieuses et leurs successeurs comme de chose à ladite abbaye appartenant; cette présente donnation ainsy faitte par ledit sieur Champaigne pour l'affection qu'il a pour ladite abbaye en considération de sœur Catherine de Saincte Suzanne, sa fille, qui y est religieuse professe, et pour ce qu'il l'a ainsy voullu, dont lesdites dames l'ont remercié, transportant tous droits de propriété, dessaisissans, voullans, procureurs les porteurs, donnans pouvoirs, et pour faire insinuer ces présentes, lesdittes parties ont constitué leur procureur le porteur d'icelui, luy en donnant pouvoir, promettans, obligeans, renonceans, etc... Fait et passé au parloir et grille de ladite abbaye, le dix neufiesme jour de may après midy, l'an mil six cent cinquante neuf, et ont signé la minutte des présentes avec lesdites notaires soubzsignés, demeurée vers Galloys, l'un d'iceux. — (*Signé*) LECARON et GALLOYS.

« Et le cinquiesme jour d'aoust audit an mil six cent cinquante neuf, est comparu par devant lesdits notaires ledit sieur de Champaigne, lequel a déclaré que depuis la donnation qu'il a faite desdites huit livres dix sols de rente au proffit desdites dame abbesse et religieuses de Port-Royal cy devant escript, il a recouvert un tiltre nouvel passé d'icelle par Mathieu, Marin, et Pierre Marquis, ès noms y déclaréz, par devant Noguet, notaire royal à Mondeville, le premier juillet mil six cent quarente un, et partant il a mis et subrogé lesdites dames en l'ancien droit, place, actions et ypotecques contre lesdits Marquis pour s'en servir ainsi qu'elles adviseront, leur ayant mis ès mains coppie, signée Noguet, dudit tiltre nouvel; fait et passé à Paris, en l'estude desdits notaires, lesdits jour et an, et a signé la minutte des présentes estant ensuite de celle de laditte donnation devant escripte. — (*Signé*) LECARON et GALLOYS[1]. »

C'est par sa fille Catherine, retirée à Port-Royal, que s'étaient fortement établies les relations du peintre avec ce couvent, et c'

[1] Archives nationales, S. 4518[b], et Y. 196, f° 407 v°.

vraisemblablement à cause d'elle que la donation dont nous venons de parler fut faite. Philippe de Champaigne eut toujours une grande vénération pour cette maison et pour celles du même Ordre [1]. Il se plaisait dans la vie solitaire, et sa peinture se ressent parfois, tout en conservant sa vigueur originelle, de l'ascétisme de ses pensées. Ses tableaux, en grande partie consacrés à des sujets religieux, ont encore je ne sais quel cachet de religiosité non feinte qui fait songer à la vie contemplative où il aimait à se recueillir [2]. L'une de ses plus belles compositions, la *Cène*, qu'il avait peinte pour l'église de Port-Royal de Paris, est aujourd'hui au Musée du Louvre [3]. Au Louvre [4] aussi se voient les mélancoliques portraits de l'abbesse Catherine Agnès de Saint-Paul, et de sa propre fille, qu'une belle gravure de Tassaert a popularisés [5]. Il s'est peint lui-même [6] et n'a pas oublié son patron, l'apôtre saint Philippe, qu'il offrit à l'Académie royale de peinture [7] en 1649.

On a accusé l'artiste de jansénisme, et sans doute avec raison. Le milieu dans lequel il vécut, les amitiés qu'il avait contractées, ne pouvaient que favoriser ses penchants. C'est assurément à ses relations avec Messieurs de Port-Royal que nous devons la plupart des œuvres de Philippe de Champaigne. Le portrait d'Antoine Le Maistre, avocat en Parlement, que l'on peut voir au Musée de

[1] Notamment Saint-Cyran en Berri, comme il appert d'une lettre écrite de ce lieu par le Bénédictin dom Joseph Croisier : « M. Champagne, grand ami de cette maison, y a laissé beaucoup de pièces de sa façon; il y a entre autres une *Résurrection*, une *Nativité*, et plusieurs autres pièces d'un goust exquis et délicat. » (*Bibliothèque nationale*, ms. lat. 12695, f° 341.)

[2] Nous avons eu le plaisir de voir à Orléans, chez notre ami M. H. Herluison, une curieuse gouache sur vélin, attribuée à Madeleine (?) de Champagne, qui représente au centre la vue générale de l'abbaye de Port-Royal, et dans six petits cartouches annexes des représentations des principaux épisodes de la vie qu'y menaient les religieuses (prière, promenade, assemblée, etc.). Cette petite œuvre d'art, qui mériterait d'être reproduite, a été offerte aux Jansénistes en 1710, et provient de la succession de M. Crignon-Bonvalet, maire d'Orléans et ancien membre de l'assemblée des notables en 1787.

[3] École flamande, n° 77. Cf. la Notice dans le Catalogue de Fr. Villot (Paris, 1886, in-12), p. 49. — Une répétition du même tableau se trouve au Musée de Lyon, École flamande, n° 179 (Catalogue de 1877).

[4] École flamande, n° 83.

[5] Cf. Musée de Versailles, n°s 4269 et 4270.

[6] Musée de Bruxelles, n° 220; Musée du Louvre (École flamande), n° 89; Musée de Grenoble, n° 92 (Catalogue de 1878).

[7] Musée du Louvre, École flamande, n° 82.

Metz [1], a une origine qui n'est point douteuse. On en pourrait dire autant du portrait du médecin de Port-Royal, Hamon, qui orne aujourd'hui la salle du conseil de la Faculté de médecine de Paris [2]; — du portrait de Robert Arnauld d'Andilly, qui est au Louvre [3]; — du portrait de Claude Joly, curé de Saint-Nicolas des Champs à Paris, puis évêque d'Agen [4]; — du portrait de Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran [5]; — du portrait de l'avocat Jérôme Bignon, ami intime du précédent [6]; — du portrait de l'architecte Perrault [7], dont la famille était intimement liée à celle d'Arnauld; — du portrait du premier président Séguier [8], peint en 1671 (Séguier avait des liens de parenté avec la Mère Madeleine de Sainte-Agnès de Ligny, qui fut abbesse de Port-Royal, en 1661); — du portrait de Charles Patu, curé de Saint-Martial de Paris, qui se trouve égaré au Musée de Bagnères de Bigorre [9]; — du tableau donné par l'artiste aux dames jansénistes de Saint-Charles d'Orléans, qui représente saint Charles Borromée à genoux devant un autel [10]; — du portrait de Jacques Tubeuf, président de la Chambre des comptes, qui fut aussi mêlé aux affaires des jansénistes [11]; — enfin et surtout du fort beau portrait d'Angélique

[1] N° 199 (Catalogue de 1876).

[2] *La Galerie de portraits de l'ancienne Faculté de médecine de Paris*, par le docteur A. Chéreau (extrait de l'*Union médicale* des 12 et 19 août 1869).

[3] École flamande, n° 88. Il est daté de 1650. Des répétitions du même portrait se trouvent chez M. J.-A. Poulot, à Lyon, et chez Earl Spencer Althorp, en Angleterre. (Cf. *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, par R. Edm. Graves, 2e édit. London, 1886-1889. 2 vol. in-4°.) Il en existe encore un autre, à notre connaissance, dans la sacristie de l'église d'Itteville (Seine-et-Oise), qui y aurait été apporté à l'époque révolutionnaire.

[4] Musée de Troyes, n° 35 (Catalogue de 1882), et paroisse Saint-Nicolas des Champs, à Paris (daté de 1653).

[5] Il l'a peint deux fois au moins; il y en a un exemplaire au Musée de Grenoble, n° 91; l'autre appartient à M. Emm. Duvergier de Hauranne, à Paris, et a été exposé au Trocadéro, à Paris, en 1878. (Cf. H. Jouin, *Notice historique et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, etc., exposés dans les galeries des Portraits nationaux*, n° 246.) — Cf. Musée de Versailles, n° 4195.

[6] Gravé par F. de Poilly en 1664. (Voir à la Chalcographie du Louvre.)

[7] Peint en 1656. Musée du Louvre, École flamande, n° 94. — Cf. Musée de Versailles, n° 3544.

[8] Son morceau de réception à l'Académie de peinture.

[9] N° 26 (Catalogue de 1877).

[10] Musée d'Orléans, n° 65 du Catalogue, édit. de 1876.

[11] Musée de Versailles, n° 4192. — On peut en rapprocher l'*Assomption de*

Arnauld, que possède M. Nolleval et qui a été exposé à Paris, en 1885, pendant quelques semaines[1].

C'est encore une religieuse de Port-Royal, sa propre fille peut-être, que le peintre a fidèlement représentée sur son lit de mort dans une toile de petite dimension que possède le Musée Rath, à Genève[2]. Et je ne sais pourquoi je ne signalerais pas, dans cette même nomenclature, le portrait de la fameuse madame Guyon, qui se trouve chez M. le vicomte de Montlivault, et le portrait du sévère duc de Roannais, l'ami de Pascal, que naguère encore on pouvait voir dans les galeries de M. G. Rothan[3].

Toute cette peinture est sobre et solide, sérieuse et fervente. C'était, comme on l'a dit, le seul luxe d'art que se permissent les religieuses de Port-Royal. La musique, bien que le plus angélique des Arts, était négligée chez elles et absente; il n'y avait pas d'orgues dans leur église, pas de fleurs sur leurs autels. La peinture de Philippe de Champaigne faisait exception et semblait au monastère comme une décoration domestique et naturelle. Elle était en parfaite harmonie avec le ton et l'esprit du lieu[4].

***

Est-ce à dire cependant que Philippe de Champaigne ait entièrement consacré son pinceau à la représentation des personnages de

Vierge de Philippe de Champaigne, que possède le Musée de Cherbourg, et qui provient de l'ancienne chapelle Tubeuf en l'église des Chartreux de Paris.

[1] Exposition de tableaux, statues et objets d'art au profit de l'Œuvre des orphelins d'Alsace-Lorraine, 1885 (n° 52). — Cf. le portrait (peint en 1654) d'une religieuse décédée en 1661, à l'âge de soixante-neuf ans, qui se voit au Musée de Guéret, n° 42 (Catalogue de 1889). — M. le comte de Rougé est également possesseur d'un portrait d'Angélique Arnauld par le même artiste.

[2] N° 43 (Catalogue de 1882).

[3] Ces trois toiles sont signalées dans l'*Explication des ouvrages de peinture exposés au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains*, avril 1874, n°s 49 et 53. Elles ont été reproduites en photographie par la maison A. Braun, de Dornach (Alsace).

[4] M. A. Gazier avait annoncé, il y a quelques années, la publication, dans le journal *l'Art*, d'une correspondance entre Philippe de Champaigne et quelques-uns des habitués de Port-Royal. Nous souhaitons la prompte réalisation de ce projet (qui, à notre connaissance, n'a pas encore été mis à exécution), car ces lettres ne peuvent manquer de jeter une nouvelle lumière sur les relations et les habitudes de notre peintre.

l'entourage de Port-Royal et des familiers du grand Arnauld? Il suffit de jeter un coup d'œil sur ses toiles du Musée du Louvre et du Musée de Bruxelles pour avoir une réponse immédiate. Quoiqu'il préférât de beaucoup mettre son talent au service de la religion et qu'il éprouvât un vif plaisir à reproduire les traits des ecclésiastiques, il ne refusa jamais ses services aux personnages de la cour et prêta volontiers son concours aux cérémonies dont le Roi désirait conserver le souvenir.

Quoique nous ne nous soyons pas donné pour mission de dresser ici un inventaire général des œuvres de Philippe de Champaigne, — notre but était tout autre, — nous avons pensé qu'il ne serait pas sans intérêt de compléter sur quelques points les trop courtes notices consacrées à cet illustre artiste par Guillet de Saint-Georges[1], H. Bouchitté[2] et par Bellier de la Chavignerie[3]. Nous espérons tracer ainsi quelques jalons qui permettront à d'autres de se livrer à un attentif examen de ses œuvres dispersées et de discuter les attributions parfois fantaisistes que se permettent sur son compte les catalogues des collections publiques ou les collectionneurs peu scrupuleux.

Philippe de Champaigne a fait le portrait de Louis XIII; si l'original n'existe plus, on le peut retrouver soit en gravure, soit en copie (au Musée du Prado, à Madrid[4], au château d'Eu, au château de Versailles et au château de Fontainebleau). Il a fait celui de la reine Marie de Médicis[5]. Il a représenté plusieurs fois le cardinal de Richelieu, d'abord vivant, dans tout l'éclat de son triomphe[6],

[1] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie*, t. I (Paris, 1854, in-8°), p. 242.

[2] *Notice sur la vie et les ouvrages de Philippe de Champaigne* (*Mémoires de la Société des sciences morales, lettres et arts de Seine-et-Oise*, t. IV, 1856).

[3] *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, t. I (Paris, 1882, in-4°), p. 222-224.

[4] N° 1977 (Catalogue de 1889) de l'ancienne collection de Philippe V.

[5] Appartient à M. le marquis de Biencourt, au château d'Azay-le-Rideau (Indre-et-Loire).

[6] Collection du duc d'Aumale, à Chantilly (exposé dans les galeries des portraits nationaux, à l'Exposition universelle de 1878, n° 187). — Voir aussi une toile du Musée de Rouen, léguée par M. His de Butenval en 1883 (n° 635, Catalogue de 1890). — La National Gallery, à Londres, possède depuis 1869 un très beau portrait du même. — Peut-être est-ce un quatrième portrait du grand ministre dont il est question dans la lettre autographe que nous avons trouvée aux Archives nationales (AA. 13, n° 601) : « Paris, décembre 1821. Monsieur le Duc, le Roi

puis mort sur son lit de parade[1]; plusieurs fois aussi le maréchal de Turenne[2].

On considère comme sortis de son pinceau un très remarquable portrait d'Henriette d'Angleterre et de sa fille[3]; les portraits de Colbert[4], de Fouquet[5], de Corneille[6], du maréchal del'Hôpital[7]. Nous lui devons un portrait du célèbre amateur d'art Eberhard Jabach, s'il faut en croire le catalogue du Musée Wallraf-Richartz, à Cologne[8]; celui du duc de Nemours, Gaston de Foix[9]; celui d'un conseiller à la Cour des comptes de son temps[10]; celui de la com-

« ayant appris qu'un beau portrait du cardinal de Richelieu par Philippe de « Champagne était à vendre, a pensé qu'il vous serait agréable de le posséder. « Sa Majesté m'a ordonné en conséquence d'en faire l'acquisition et de l'offrir en « son nom à Votre Excellence. Je me félicite, Monsieur le Duc, d'avoir été chargé « par le Roi d'une semblable commission, et je prie Votre Excellence d'agréer, « avec l'assurance de tout l'empressement que j'ai mis à exécuter les ordres de « Sa Majesté, celle de la haute considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être, « Monsieur le Duc, de Votre Excellence, le très humble et très obéissant servi- « teur. Le ministre secrétaire d'État de la maison du Roi : Marquis DE LAURISTON. » A cette missive est jointe la minute de la lettre de remerciement qu'écrivit le duc de Richelieu, à la date du 10 décembre 1821.

[1] Nous en connaissons deux exemplaires : l'un exposé en même temps que le précédent (n° 188) et appartenant à M. Ch. Read, à Paris; l'autre légué par M. Escallier au Musée de Douai (n° 67).

[2] Nous le trouvons au Musée de Chartres (n° 17), à la Pinacothèque de Munich (n° 1340) et au Musée de Besançon (n° 65) : cette dernière toile le représente à l'âge de cinquante-sept ans, en 1668.

[3] Il fait partie de la collection Duboulay et a été exposé en avril 1874, au profit des Alsaciens-Lorrains (n° 47).

[4] Portrait signé et représentant l'homme d'État à l'âge de trente-deux ans; il provient de la collection d'Harcourt et appartient aujourd'hui à M. Édouard André, à Paris.

[5] Propriété de M. Paul Puget, à Paris. (Cf. Galerie des Portraits nationaux à l'Exposition de 1878, n° 199.) Un autre portrait de Fouquet par Philippe de Champaigne se remarque au Musée de Nîmes (n° 207).

[6] Cette toile est signalée dans le Catalogue de la même Exposition (n° 277) comme appartenant au Musée de Rouen, mais le tout récent Catalogue de cette collection n'en fait point mention. — Il a été reproduit dans le *Livre*, 1882, avec notice de M. Jules Adeline, p. 1-4.

[7] Miniature sur cuivre, datée de 1632, et possédée par M. Ch.-Aug. Pinel, à Paris. (Cf. Galerie des Portraits nationaux à l'Exposition universelle de 1878, n° 918.) — Une autre miniature sur cuivre, également due à Philippe de Champaigne, représente la femme du maréchal de l'Hôpital, Charlotte des Essarts, qui avait été la maîtresse de Henri IV (appartient à M. Pinel).

[8] N° 901 (Catalogue de 1888).

[9] Musée de Versailles, n° 3105.

[10] Musée de Besançon, n° 67 (Catalogue de 1886).

tesse Diane de Crussol, qui fait partie des collections de M. Opigez[1]; celui de Claude de Bullion, qui se trouve au château de Dampierre, chez Mme la duchesse de Luynes; celui de Jean-Antoine de Mesme, président à mortier au Parlement de Paris[2], qui fut peint en 1653.

Parmi les ecclésiastiques, nous remarquons les portraits du cardinal de Bérulle[3]; du cardinal Ant. Barberini, archevêque de Reims (1664), qui a été acquis par le Musée de Reims[4]; d'un évêque qui n'a pu encore être identifié, dans les galeries du Musée de Bâle[5]; de saint François de Sales[6]; de saint Vincent de Paul[7]; de Bourdaloue[8]; d'un latiniste, l'abbé P. Danet[9]; d'un maître des cérémonies du chapitre d'Anvers, Jacques Govaerts, représenté en 1665 à l'âge de vingt-neuf ans[10]; de Mlle de Richelieu[11], abbesse en 1674; enfin de deux religieuses inconnues[12].

Signalons encore le portrait du célèbre imprimeur Antoine Vitré[13]; du célèbre Jésuite, le Père Le Moyne[14]; de M. Clabat de la Maison-Neuve, maire de Poitiers en 1655[15]; des frères An-

[1] Exposé à la Galerie des Portraits nationaux à l'Exposition universelle de 1878, n° 179.

[2] Musée du Louvre, collection La Caze, n° 51.

[3] D'après une attribution du Catalogue du Musée de Niort (n° 7).

[4] École française, n° 40 (Catalogue de 1881).

[5] N° 231 (Catalogue de 1883).

[6] Il est étendu sur son lit de mort. Cette toile appartient à l'église Saint-Leu, à Paris.

[7] Propriété du couvent des religieuses de Saint-Vincent de Paul, à Lyon.

[8] La *Notice historique et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, etc., exposés dans les galeries des Portraits nationaux au Palais du Trocadéro*, par M. Henry Jouin (n° 243), l'a enregistré avec l'attribution fournie par son propriétaire, M. P. Hastier.

[9] Voir la même *Notice* (n° 255). Cette toile appartient aux héritiers de Ferdinand Denis.

[10] Musée de la Haye, n° 201 (Catalogue de 1888).

[11] Musée de Quimper, n° 247 (Catalogue de 1873).

[12] Collection Rob. de Pourtalès (Exposition des Alsaciens-Lorrains, avril 1874, n° 51). — Collection du docteur Solaville (sur cuivre); Exposition rétrospective de Poitiers, 1887, n° 689.

[13] Reproduit dans l'*Histoire du portrait en France*, par R. Pinset et J. d'Auriac (Paris, 1884, in-8°), p. 67.

[14] Reproduit dans *Le Père Le Moyne*, par H. Chérot, S. J. (Paris, 1887, in-4 en tête du volume.

[15] Exposition rétrospective poitevine, 1887, n° 700. — Cf. M. Tornézy, *la Peinture ancienne à l'Exposition artistique de Poitiers, en* 1887 (Poitiers, 188 in-8°), p. 57.

guier[1]; du prince Honoré II de Monaco[2]; de M. de Sève, prévôt des marchands de Paris, son protecteur, avec la date de 1648 sur la toile[3]; de Catherine-Henriette d'Angennes, comtesse d'Olonnes[4]; des enfants de la famille de Montmort[5]; de l'architecte Jacques Lemercier[6]; de madame de Monconis, morte en 1664, bienfaitrice de l'hôpital de Chalon-sur-Saône[7].

Après la mention d'un tableau figurant un religieux du couvent de Saint-Jean de Dieu qui fait l'opération du trépan[8], je ne vois plus guère à signaler que des portraits d'hommes ou de femmes inconnus; et la liste en est assez longue. Ici un vieillard[9], là un magistrat[10] ou un homme en habit noir[11], un blond[12] ou un brun[13], un autre peint sur cuivre[14], une femme âgée[15] ou une plus jeune[16], ou encore deux personnages peints la même année (1654), qui paraissent être le mari et la femme, au Musée de Budapest[17].

Le *Vœu de Louis XIII*[18], la *Réception du duc Henri de Longueville de l'Ordre du Saint-Esprit*[19], la *Réception de Monsieur, duc*

[1] Exposés au Salon de 1673, mais inconnus aujourd'hui. Cf. H. Stein, *les Frères Anguier* (Paris, 1889, in-8°).

[2] Peint à Paris en 1651, aujourd'hui au palais de Monaco. Cf. G. Saige, *les Beaux-Arts au palais de Monaco avant la Révolution : I. Les princes et le palais depuis le seizième siècle* (Monaco, 1684, in-16), p. 33.

[3] Exposition des arts rétrospectifs de Pau (1891), n° 119.

[4] Propriété de Mme la comtesse Duchâtel.

[5] Propriété du prince Rusticelli.

[6] Musée de Versailles, n° 3404.

[7] *Inventaire des richesses d'art de la France, Province, Monuments civils*, t. II, p. 54.

[8] Musée de Montauban, n° 9 (Catalogue de 1885).

[9] Musée de Besançon, n° 66.

[10] Musée de Mirande, n° 14.

[11] Galerie des Offices, à Florence, n° 695 (Catalogue de 1886); Musée de Liège, n° 20.

[12] Musée grand-ducal de Darmstadt, n° 337 (Catalogue de 1885), sur bois. — Autre au Musée d'Avignon, n° 368 (Catalogue de 1880).

[13] Pinacothèque de Turin, n° 443 (Catalogue de 1884), sur toile.

[14] Musée d'Angers, n° 284 (Catalogue de 1881).

[15] Musée de Nantes, n° 377 (Catalogue de 1876).

[16] Musée de Pau, n° 16 (Catalogue de 1881).

[17] Nos 727 et 735 (Catalogue de 1888). — Le Musée de Valenciennes possède (n° 44) le portrait d'un seigneur mort, et on nous signale chez M. Gival, à Perpignan, un très beau portrait anonyme de Ph. de Champaigne.

[18] Musée de Caen, n° 98.

[19] Musée de Toulouse, n° 149. — Une répétition du même tableau se trouvait au château de Pont-sur-Seine et appartient actuellement au Musée de Troyes, n° 34.

d'Anjou, comme chevalier du même Ordre[1], sont autant d'œuvres de bon style qui lui avaient été commandées par la Cour; le tableau qui représente le *Prévôt des marchands et les échevins de la ville de Paris*[2], fait jadis pour l'Hôtel de ville, est aujourd'hui au Louvre; de même que les travaux exécutés par ses soins aux Carmélites de Paris[3], à l'église Saint-Gervais, au Val-de-Grâce, à l'église de la Sorbonne, au Luxembourg[4], dans maint autre endroit de la capitale[5], se trouvent aujourd'hui dispersés çà et là[6]; le *Christ*, qu'il peignit en 1655 et qu'il légua aux Chartreux en mourant, fait à présent l'ornement du Musée de Grenoble[7].

Mais nous n'en finirions pas si nous voulions encore énumérer toutes les œuvres religieuses dues au pinceau de notre artiste[8]. Qu'il nous suffise de mentionner la *Présentation de Jésus au Temple*, sujet qu'il a peint deux fois[9]; *Jésus au milieu des docteurs*[10], toile signée et datée de 1663; l'*Adoration des bergers*[11] et l'*Adoration des mages*[12]; *Sainte Anne apprenant à lire à la Vierge*[13];

[1] Musée de Grenoble, n° 87. Ce tableau fut peint en 1655.

[2] Musée du Louvre, collection La Caze, n° 50.

[3] Voir le devis des peintures faites par Philippe de Champaigne pour les Carmélites, publié par Paul Lacroix (*Revue universelle des Arts*, 1855, p. 134).

[4] Dans la chambre de la Reine, *Jésus-Christ au tombeau*, figures de nature, ayant 10 pieds 5 pouces de haut sur 6 pieds 1|2 de large, cintrée du haut; — dans le Cabinet des Muses, *Minerve* debout, tenant un bouclier où sont les armes de France et de Médicis, et de la main sa pique, ayant 6 pieds 3 pouces de haut sur 2 pieds 10 pouces de large. (Archives nationales, O[1] 1970, p. 441.)

[5] Voir, indépendamment de Guillet de Saint-Georges, les *Comptes des bâtiments du Roi*, publiés par M. Jules Guiffrey.

[6] Notamment aux Musées de Bruxelles, de Lyon, de Bordeaux, de Tours, de Grenoble.

[7] N° 88 (Catalogue de 1878). Il s'en trouve un autre fort beau dans l'une des salles du Palais de justice de Rouen.

[8] Dans les Catalogues de l'œuvre des graveurs Jean Morin, F. de Poilly, Lasne, Nanteuil et autres, on trouvera encore beaucoup de tableaux de l'artiste que nous n'avons pu mentionner.

[9] L'une des toiles orne le Musée de Dijon, n° 104 (Catalogue de 1883); l'autre appartient aux hospices de Saumur et a figuré à l'Exposition rétrospective de Tours, en juin 1890, n° 43.

[10] Musée d'Angers, n° 363 (Catalogue de 1881).

[11] Musée d'Épinal, n° 24 (Catalogue de 1880), provenant des collections Salm.

[12] Musée du Mans, n° 62 (Catalogue de 1870). — Une copie se trouve à la cathédrale de Meaux. (Cf. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 12e session, 1888, p. 133.)

[13] Musée de Madrid, n° 1976 (Catalogue de 1889).

l'*Assomption*, plusieurs fois reproduite[1], de même que l'*Annonciation*[2]; *Moïse présentant les tables de la loi*[3]; les *Aveugles de Jéricho*[4]; le *Christ priant dans le jardin de Gethsémani*[5]; le *Bon Pasteur*, sujet traité également plusieurs fois[6]; la *Madeleine pénitente*[7]; le *Souper à Emmaüs*[8]; la *Samaritaine*[9]; un *Concert d'anges*[10]; une *Madone*[11]; un *Ecce homo*[12]; un *Saint Pierre appelé par Jésus-Christ au bord de la mer*[13]; *Démocrite ou Jean qui rit* et *Héraclite ou Jean qui pleure*[14]; une *Tête du jeune Tobie*[15].

Et en parcourant les églises de Paris, des environs et de la province, en dépouillant les volumes déjà publiés de l'*Inventaire des Richesses d'art de la France*, on ajouterait singulièrement à ce premier essai de nomenclature que nous venons de dresser. Dans l'église de La Couture, au Mans, on conserve une toile intéressante de Philippe de Champaigne représentant le *Sommeil d'Élie*; dans l'église de Courpalay, près Mormant, un Christ donné par la famille Lafayette lui est attribué[16]; dans la cathédrale de Rouen, on admire une *Nativité*[17], qui fut livrée en 1644; dans la chapelle de l'hôpital

[1] Musée de Marseille, n° 364 (Catalogue de 1885); Musée de Grenoble, n° 86 (Catalogue de 1878); Musée d'Alençon, n° 2; Musée de Cherbourg, n° 43.

[2] Musée de Toulouse, n° 148; Musée de Caen, n° 99; Musée de Lille, n° 111. — Le Musée de Toulouse renferme quelques autres tableaux religieux de notre peintre.

[3] Cette toile était, en 1860, la propriété de Mme A. Cornet, à Amiens, et prêtée par elle à l'Exposition provinciale organisée cette année-là par la Société des Antiquaires de Picardie (n° 170).

[4] Collection du duc de Galliera. Tableau exposé au profit des Alsaciens-Lorrains, en avril 1874 (n° 43).

[5] Musée de Darmstadt, n° 336 (Catalogue de 1885).

[6] Musée de Lille, n° 113; Musée de Tours, n° 38.

[7] Musée de Rennes, n° 81 (Catalogue de 1884).

[8] Musée de Nantes, n° 378 (Catalogue de 1876); Musée d'Angers, n° 364 (Catalogue de 1881).

[9] Musée de Caen, n° 100.

[10] Musée de Rouen, n° 96 (Catalogue de 1890).

[11] Musée de Metz, n° 181 (Catalogue de 1876).

[12] Musée de Nancy, n° 172 (Catalogue de 1883).

[13] *Catalogue de la Galerie royale des Offices* (édit. de 1886), n° 691.

[14] Tableaux formant pendants et faisant partie, jusqu'en 1885, des collections Van der Straelen-Moons-Van Leriuns, à Anvers.

[15] Ville d'Orléans, exposition de peinture et d'objets d'art (septembre 1851), n° 124. Cette toile appartenait alors à M. Mestier.

[16] Doit provenir de l'abbaye voisine de Chaumes.

[17] Une autre *Nativité* se trouve au Musée de Narbonne (n° 41).

général d'Orléans, on remarque de cet artiste un *Baptême de Jésus-Christ,* qui proviendrait du château de Richelieu ; dans l'église de Saint-Maurice de Valgaudenar (Hautes-Alpes), existe une *Assomption,* parfaitement authentique, peinte vers 1660, pour la chartreuse voisine de Durbon [1].

Parmi les dessins, nous signalerons les plus connus [2] : *l'Enfant Jésus assis avec la tête de la Vierge*, étude au crayon non signée [3]; la *Sainte Cène,* et trois portraits [4] au Musée du Louvre; une étude d'enfant nu, dans les collections de Dresde; et plus particulièrement les portraits réunis de Philippe de Champaigne et de sa femme, représentés tous deux de profil à gauche, qui sont antérieurs vraisemblablement à 1638, date à laquelle l'artiste devint veuf [5].

Il peut paraître étonnant que des Musées de premier ordre, tels que ceux de Dresde, de Berlin, d'Amsterdam, d'Anvers, ne possèdent aucune œuvre de ce peintre; d'ailleurs, quelques-uns de nos Musées de France les plus riches sont à cet égard d'une pauvreté regrettable. Il ne faut plus compter désormais que sur les dons des collectionneurs pour augmenter les richesses des collections publiques, et sur les expositions rétrospectives pour faire surgir des galeries particulières les œuvres d'art encore peu connues.

Henri Stein,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Fontainebleau.

[1] Nous ne savons si vers 1642 Philippe de Champaigne se rendit à Provins comme simple parrain, ou s'il y résidait pour embellir de son art quelque église de la localité, mais on trouve sa signature sur les registres paroissiaux de Sainte-Croix de Provins. — On a longtemps attribué à notre peintre une *Guérison du paralytique* (3m,50 de haut sur 2m,20 de large) qui se trouve à l'Hôtel-Dieu de Pontoise, mais il a été récemment démontré que cette attribution n'avait rien de fondé.

[2] Photographiés par la maison A. Braun, de Dornach.

[3] Musée de Montpellier, n° 1151.

[4] Dessins de l'École française, nos 483-486 et 1701 (dédicace d'une église).

[5] Collection de dessins des maîtres flamands, au British Museum. — Son pre[illegible] portrait, que possède le Louvre, a été peint trente ans après.

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

Président.

M. LÉON BOURGEOIS, ✻, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Vice-président.

M. G. LARROUMET, ✻, directeur des Beaux-Arts.

Secrétaire.

M. L. CROST, ✻, chef du bureau de l'Enseignement et des Musées.

Secrétaire rapporteur.

M. Henry JOUIN (O. I.), secrétaire de l'École des Beaux-Arts.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Membres.

MM. ARAGO (Étienne), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (Arthur), critique d'art, rue du Général Foy, 4.

BARBET DE JOUY, O✻, administrateur honoraire des Musées nationaux, quai Voltaire, 1.

CASIMIR-PÉRIER (Paul), rue du Général Foy, 16.

CHENNEVIÈRES (Marquis de), O✻, membre de l'Institut, rue Paul-Louis Courier, 3.

COMTE (Jules), O✻, directeur des Bâtiments civils et des Palais nationaux, rue Greffulhe, 8.

GASNAULT, conservateur du Musée des arts décoratifs, rue de Milan, 24.

GARNIER (Édouard), rue Saint-Denis, 19 *bis*, à Boulogne-sur-Seine (Seine).

GONSE (Louis), ✻, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.

GUIFFREY (Jules), ✻, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.

HAVARD (Henry), O✻, inspecteur des Beaux-Arts, rue Fénelon, 13.

HOUSSAYE (Henry), ✻, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.

LAFENESTRE (Georges), ✻, conservateur au Musée du Louvre, rue Jacob, 23.

MANTZ (Paul), O✻, directeur général honoraire des Beaux-Arts, rue Caumartin, 69.

MONTAIGLON (Anatole de), ✻, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.

MUNTZ, ✻, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, rue de Condé, 14.

SCHOELCHER, sénateur, rue de la Victoire, 64.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Membres.

MM. BALLU (Roger), ✻, inspecteur des Beaux-Arts, rue Ballu, 10 *bis*.

BARDOUX, sénateur, avenue d'Iéna, 74.

BELLAY, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, rue Blanche, 72.

BERGER (Georges), C✻, député, rue Legendre, 8.

BOESWILWALD, C✻, inspecteur général des Monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.

BOURGAULT-DUCOUDRAY, professeur au Conservatoire national de musique et de déclamation, Villa Molitor, 16. (Auteuil.)

CHIPIEZ, ✻, inspecteur principal de l'Enseignement du dessin, rue de Crébillon, 8.

CLARETIE (Jules), O✻, membre de l'Académie française, administrateur général de la Comédie française, rue de Richelieu, 6.

DELABORDE (Comte Henri), O✻, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

DUBOIS (Paul), GO✻, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.

FOURCAUD (de), critique d'art, faubourg Saint-Honoré, 182.

GRUYER, ✻, membre de l'Institut, inspecteur principal des Musées des départements, rue de l'Arcade, 22.

GUILLAUME, C✻, membre de l'Institut, rue de l'Université, 5.

KAEMPFEN, O✻, directeur des Musées nationaux, palais du Louvre.

LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✻, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, quai Bourbon, 19.

LECONTE, député, 96, avenue de Clichy.

MAGNE (Lucien), ✻, architecte des Monuments historiques, rue de l'Oratoire du Louvre, 6.

MILLAUD (Édouard), sénateur, avenue Kléber, 78, Paris-Passy.

NARJOUX, ✻, architecte de la ville de Paris, rue Littré, 3.

NUITTER, ✻, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg-Saint-Honoré, 83.

OSMOY (Comte d'), sénateur, rue La Bruyère, 3 *bis*.

PILLET, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, rue Saint-Sulpice, 18.

ROZIÈRE (de), O✻, sénateur, membre de l'Institut, rue Lincoln, 8.

THOMAS (Ambroise), GO✻, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

II

MEMBRES NON RÉSIDENTS DU COMITÉ

ALPES-MARITIMES

MM.

CHABAL-DUSSURGEY, directeur de l'École d'art décoratif, à Nice.

ARDENNES

WILLEM, professeur de dessin, à Sedan.

AUBE

BABEAU (Albert), membre de la Société académique d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres de l'Aube, à Troyes, 8, rue du Cloître-Saint-Étienne.

GRÉAU (Julien), président de la Société des Amis des Arts de Troyes, rue du Bac, n° 126, à Paris.

BOUCHES-DU-RHONE

BERLUC-PÉRUSSIS (DE), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix.

MAGAUD, correspondant de l'Institut, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Marseille.

PARROCEL (Étienne), membre de l'Académie de Marseille, rue Saint-Ferréol, à Marseille.

ROUX (Jules-Charles), président de la Société des Amis des Arts, membre de la Chambre de commerce et du Conseil municipal, administrateur de la Banque de France, rue Sainte, n° 79, à Marseille.

CALVADOS

BEAUREPAIRE (E. DE), membre de la Société des Antiquaires de Normandie, magistrat, rue Bosnières, n° 25, à Caen.

COLIN (Paul), inspecteur principal de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Paris, 1, quai Malaquais.

CHER

Buhot de Kersers, membre de la Société des Antiquaires du Centre, à Bourges.

COTE-D'OR

Bougot, doyen de la Faculté des lettres et professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Dijon.

Ronot, correspondant de l'Institut, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, à Dijon.

DOUBS

Castan (Auguste), conservateur de la Bibliothèque, à Besançon.

EURE

Chassant, conservateur du Musée, à Évreux.

GARD

Lenthéric (Charles), ingénieur en chef des ponts et chaussées, à Nîmes.

Révoil, correspondant de l'Institut, architecte des monuments historiques, à Nîmes.

GIRONDE

Drouyn (Léo), rue Desfourniel, n° 30, à Bordeaux.

Marionneau (Charles), correspondant de l'Institut, rue de Turenne, n° 71, à Bordeaux.

INDRE-ET-LOIRE

Mabilleau, professeur de Faculté, à Villeloin, près Loches.

ISÈRE

Debele, ancien conservateur du Musée de peinture, à Grenoble.

LOIRE (HAUTE-)

Giron (Léon), membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce, au Puy.

LOIRET

Boucher de Molandon, à Orléans.

LOT-ET-GARONNE

Tamisey de Larroque, correspondant de l'Institut, à Gontaud.

MAINE-ET-LOIRE

Dauban (Jules), correspondant de l'Institut, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, conservateur honoraire du Musée de peinture, à Angers, place du Ralliement.

Godard-Faultrier, directeur du Musée Saint-Jean, à Angers.

Port (Célestin), archiviste du département, à Angers.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Cournault, conservateur du Musée lorrain, à Nancy.

NORD

Durieux (A.), secrétaire de la Société d'Émulation, rue des Cygnes, n° 8, à Cambrai.

Dutert, inspecteur principal de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Paris, 41, avenue Kléber.

RHONE

Aynard, vice-président du Conseil d'administration de l'École nationale des Beaux-Arts, des Écoles municipales et du Musée, à Lyon.

Charvet, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, 14, avenue du Maine, à Paris.

Chenavard, artiste peintre, à Lyon.

Gravier (Léopold), secrétaire général de la Préfecture du Rhône, président de la Société du Musée d'Aubusson.

Guigue père, archiviste du département, à Lyon.

Hirsch, architecte de la Ville, à Lyon.

Mollière, président de la Société des Amis des Arts, à Lyon.

Rondot (Natalis), Grand Hôtel du Louvre, rue de Rivoli, à Paris.

SEINE-ET-OISE

Déleroi, conservateur de la Bibliothèque, à Versailles.

Dussieux (L.), professeur honoraire à l'École de Saint-Cyr, rue du Potager, n° 1 *bis*, à Versailles.

SEINE-INFÉRIEURE

Pelletier, président de la Société industrielle, à Elbeuf.

TARN

Jolibois, conservateur du Musée de peinture, à Albi.

VAUCLUSE

Delove, conservateur du Musée Calvet, à Avignon.

YONNE

JULLIOT, président de la Société archéologique, à Sens.

CONSTANTINE

POULLE, président de la Société archéologique, directeur des domaines, à Constantine.

III

CORRESPONDANTS DU COMITÉ

AIN

MM.

THIBAUT (Francisque), professeur de rhétorique au lycée, à Bourg.

AISNE

FLORIVAL (DE), juge d'instruction près le Tribunal, à Laon.
LAURENT (Paul), professeur à l'École municipale de dessin, à Soissons.
MATTON, archiviste du département, à Laon.

ALLIER

BOUCHARD (Ernest), président de la Société d'Émulation de l'Allier, à Moulins.
QUEYROI (Armand), conservateur du Musée d'antiquités, à Moulins.
VAYSSIÈRE, archiviste du département, à Moulins.
VANNAIRE (le docteur), ancien conseiller général de l'Allier, à Gannat.

ALPES (HAUTES-)

GUILLAUME (l'abbé Paul), archiviste du département, membre du Comité départemental des richesses d'art, à Gap.
ROMAN (J.), au château de Picomtal, près Embrun, et à Paris, rue Blanche, 75.

ALPES-MARITIMES

MORIS, archiviste du département, à Nice.
SAIGE (Gustave), conservateur des Archives de la principauté de Monaco.

ARDÈCHE

ANDRÉ (Édouard), archiviste du département, à Privas.

ARIÈGE

PASQUIER (Félix), archiviste du département, à Foix.

AUBE

ANDRÉ (Francisque), archiviste du département, à Troyes.

BOUCHES-DU-RHONE

Albanès (l'abbé), docteur en théologie, à Marseille.
Blancard, archiviste du département, à Marseille.
Bouillon-Landais, conservateur du Musée de peinture, à Marseille.
Gibert, conservateur du Musée, à Aix.
Jullien, professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Marseille.
Saporta (le marquis de), correspondant de l'Institut, à Aix.
Sicard (le docteur Adrien), secrétaire perpétuel de la Société de statistique, rue d'Arcole, n° 4, à Marseille.

CALVADOS

Bénet, archiviste du département, secrétaire de la Société des Beaux-Arts, à Caen.
Jacquier (Francis), architecte, rue Desmoueux, à Caen.
Mély (de), au château de Mesnil-Germain, par Fervacques (Calvados), et boulevard Haussmann, n° 186, à Paris.
Sabatier, professeur, à Vire.
Travers (Émile), archiviste paléographe, à Caen.
Villers, adjoint au maire, à Bayeux.

CHARENTE

Biais (Émile), membre de la Société archéologique et historique de la Charente, archiviste municipal, à Angoulême.
Fleury (Paul de), archiviste du département, à Angoulême.

CHARENTE-INFÉRIEURE

Audiat (Louis), président de la Société des Archives historiques, à Saintes.
Musset (Georges), bibliothécaire de la ville, à la Rochelle.
Richemond (Meschinet de), archiviste du département, rue Verdière, n° 23, à la Rochelle.

CHER

Goy (de), à Bourges.
Pètre (Ch.), directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, conservateur du Musée, à Bourges.

CORRÈZE

Rupin, vice-président de la Société historique et archéologique, à Brive.

CORSE

Dufourmantelle, archiviste paléographe, publiciste, à Ajaccio.
Péraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio.

COTE-D'OR

Chabeuf (Joseph-Henri), secrétaire de l'Académie des sciences et arts, à Dijon.
Garnier, archiviste du département, à Dijon.
Suisse (Charles), architecte diocésain, à Dijon.

CREUSE

Cessac (Jean de), à Guéret.
Perathon (Cyprien), à Aubusson.

DOUBS

Gauthier, archiviste du département, à Besançon.

EURE

Assegond, conservateur du Musée, à Bernay.
Bourbon, correspondant du Comité des travaux historiques, secrétaire de la Société des Amis des Arts de l'Eure, archiviste du département, à Evreux.
Porée (l'abbé), curé de Bournainville.
Veuclin, à Bernay.

EURE-ET-LOIR

Merlet, archiviste du département, à Chartres.
Roussel, propriétaire à Anet.

FINISTÈRE

Beau, directeur du Musée, à Quimper.

GARD

Liotard, secrétaire perpétuel de l'Académie, à Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Roschach (Ernest), archiviste municipal, à Toulouse.

GERS

Parfouru, archiviste du département, à Auch.

GIRONDE

Braquehaye, directeur de l'École municipale de dessin, 13, rue Desfourniol, à Bordeaux.
Goujet, archiviste du département, hôtel des Archives, rue d'Aviau, Bordeaux.
Vallet, conservateur du Musée de peinture, à Bordeaux.

HÉRAULT

LABOR (Charles), conservateur du Musée de peinture, place de la Madeleine, 4, à Béziers.

MICHEL (Ernest), conservateur du Musée de peinture, à Montpellier.

ILLE-ET-VILAINE

LENOIR (Ch.), statuaire, directeur de l'École régionale des Beaux-Arts, à Rennes.

INDRE-ET-LOIRE

GRANDMAISON (Charles DE), archiviste du département, rue Traversière, n° 13, à Tours.

LAURENT, conservateur du Musée de peinture, à Tours.

PALUSTRE (Léon), président de la Société archéologique de Touraine, à Tours.

ISÈRE

BERNARD (Jules), conservateur du Musée, à Grenoble.

COLET, professeur à la Faculté des sciences, à Grenoble.

CORNILLON (Jean-Baptiste), bibliothécaire, conservateur du Musée de peinture, à Vienne.

DUGIT, professeur à la Faculté des lettres, à Grenoble.

PRUDHOMME, archiviste du département, rue Lesdiguières, n° 39, à Grenoble.

REYMOND (Marcel), peintre et critique d'art, à Grenoble.

JURA

LIBOIS, archiviste du département, à Lons-le-Saunier.

LOIR-ET-CHER

GERVAIS (Eugène), conservateur du Musée, à Blois.

LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, professeur à l'École des arts décoratifs, 5, rue de l'École de médecine, à Paris.

ROUSSEL, archiviste du département, à Blois.

STORELLI, ancien conservateur du Musée de peinture, à Blois, ou à La Gourre, par Blois.

LOIRE

DESCHELETTE-DESPIERRES, à Roanne.

GALLEY, directeur de l'École des arts industriels, 13, rue Paul Bert, à Saint-Étienne.

LOIRE-INFÉRIEURE

DE L'ISLE DE DRÉMEUX, conservateur du Musée archéologique, à Nantes.

MAITRE (Léon), archiviste du département, à Nantes.

LOIRET

DESNOYERS (l'abbé), directeur du Musée historique de l'Orléanais, à Orléans.

Herluison (H.), membre de la Société des Amis des Arts d'Orléans, éditeur, rue Jeanne d'Arc, n° 17, à Orléans.

Jarry (Louis), membre de la Société archéologique de l'Orléanais, 8, place de l'Étape, à Orléans.

Loiseleur (J.), secrétaire général de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts, bibliothécaire de la ville, à Orléans.

Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, membre de la Société des Amis des Arts, rue de Bourgogne, n° 53, à Orléans.

LOT

Cangardel, à Cahors.

LOT-ET-GARONNE

Tholin (Georges), archiviste du département, rue Scaliger, à Agen.

LOZÈRE

André (Ferdinand), archiviste du département, à Mende.

MAINE-ET-LOIRE

Michel (A.), conservateur adjoint du Musée Saint-Jean, rue Boisnet, n° 68, à Angers.

MANCHE

Morin, artiste peintre, à Granville.

Quesnel (L.), conservateur du Musée de peinture, à Coutances.

MARNE

Courmeaux, conservateur du Musée, à Reims.

Dauphinot (Adolphe), à Reims.

Jadart (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims, conservateur adjoint de la Bibliothèque et du Musée, rue du Couchant, n° 15, à Reims.

MARNE (HAUTE-)

Brocard (Henry), président de la Société historique et archéologique de Langres, conservateur du Musée de peinture, à Langres.

MAYENNE

Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de peinture, à Château-Gontier, et rue Vignon, n° 15, à Paris.

Richard (Jules), ancien archiviste du Pas-de-Calais, à Laval.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Germain (Léon), rue Héré, n° 26, à Nancy.

Jacquot (Albert), membre de l'Académie de Stanislas et de la Société d'archéologie lorraine, rue Gambetta, n° 19, à Nancy.

MEUSE

Jacob, archiviste du département, à Bar-le-Duc.

MAXE-VERLY, correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Bar-le-Duc, ville haute, et rue de Rennes, n° 61, à Paris.

NIÈVRE

DE FLAMARE, archiviste du département, à Nevers.

NORD

BRASSART, archiviste de la ville, rue du Cauteleux, n° 63, à Douai.
DEHAISNES (Mgr), président de la Commission historique du département du Nord, boulevard Vauban, n° 94, à Lille.
DELECROIX (Émile), avocat, à Lille.
FINOT (Jules), archiviste du département, à Lille.
FOUCART (Paul), membre de la Commission des Écoles académiques, à Valenciennes.
HERLIN (Aug.), conservateur du Musée de peinture, à Lille.
RIVIÈRE (Benjamin), bibliothécaire de la ville, rue de Bellain, n° 30, à Douai.

OISE

BADIN, directeur de la manufacture nationale, à Beauvais.
MARCHANDIN, professeur au collège, rue Ricard, n° 2, à Beauvais.
MARSY (comte DE), directeur de la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques, à Compiègne.

ORNE

BRIOUX (Lionel), professeur aux Écoles de la ville, conservateur du Musée, rue de Bretagne, n° 60, à Alençon.
DUVAL (Louis), archiviste du département, à Alençon.
GÉRASIME-DESPIERRES (Mme), 29, rue du Collège, à Alençon.

PAS-DE-CALAIS

ADVIELLE (Victor), membre de la Société des Amis des Arts d'Arras, passage Dauphine, n° 28, à Paris.
HUGREL, directeur de l'École d'art décoratif, rue Lafayette, n° 217, à Calais.
LORIQUET, archiviste du département, à Arras.
VAILLANT (V.-J.), rue Tour-Notre-Dame, n° 12, à Boulogne-sur-Mer.

PUY-DE-DOME

ROUCHON (G.), archiviste du département, rue de l'Hôtel de ville, n° 9, à Clermont-Ferrand.

PYRÉNÉES (BASSES-)

FLOURAC, archiviste du département, à Pau.
SOULICE, conservateur de la Bibliothèque, à Pau.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

Brutails (Aug.), archiviste du département, à Perpignan.

RHONE

Bégule (Lucien), artiste peintre, membre de la Société littéraire d'archéologie, à Lyon.
George, architecte, château du Colombier, près Condrieu (Rhône).
Giraud, conservateur du Musée d'archéologie, à Lyon.
Hédin, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Lyon.
Guigue (Georges), archiviste municipal, à Lyon.

SAONE-ET-LOIRE

Lex (L.), bibliothécaire de la ville, archiviste du département, à Mâcon.
Martin (Paul), de l'Académie des sciences, arts, belles-lettres et agriculture, rue Mathieu, n° 5, à Mâcon.

SARTHE

Dunoyer de Segonzac, archiviste du département, au Mans.
Triger (Robert), membre de la Commission des monuments historiques de la Sarthe, rue de l'Ancien-Évêché, n° 5, au Mans.

SEINE

Braun (Gaston), photographe des Musées nationaux, rue Louis-le-Grand, n° 18, à Paris.
Clément (Léon), photographe des Musées nationaux, rue Louis-le-Grand, n° 18, à Paris.

SEINE-ET-MARNE

Lhuillier (Th.), vice-président de la Société d'archéologie, à Melun.
Lion (Émile), sous-préfet de Coulommiers.
Stein (Henri), secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, aux Archives nationales et rue Saint-Placide, n° 54, à Paris.
Swarte (Victor de), ancien secrétaire de la Commission de réorganisation des Beaux-Arts, trésorier général des finances, à Melun.

SEINE-ET-OISE

Couard-Luys, archiviste du département, à Versailles.
Dutilleux (A.), chef de division à la préfecture de Seine-et-Oise, secrétaire de la Commission des antiquités et des arts, avenue de Picardie, n° 15, à Versailles.
Grave, architecte, à Mantes.

SEINE-INFÉRIEURE

Beaurepaire (Charles de), archiviste du département, rue Beffroi, n° 2 à Rouen.

Lebel, directeur de l'École des Beaux-Arts et conservateur du Musée de peinture, à Rouen.
Le Breton (Gaston), directeur du Musée céramique, à Rouen.
Lhuillier, conservateur du Musée de peinture, au Havre.
Vesly (de), architecte, professeur à l'École régionale des Beaux-Arts, rue des Faulx, n° 21, à Rouen.

SÈVRES (DEUX-)

Arnauldet (Thomas), ancien bibliothécaire de la ville de Niort, au Fossé Rouge, commune de Sainte-Florence (Vendée).
Berthelé, archiviste du département, rue Gambetta, n° 57, à Niort.

SOMME

Béthouart, professeur du cours communal de dessin industriel, à Abbeville.
Delignières (Émile), avocat, président de la Société d'Émulation, à Abbeville.
Durand, archiviste du département, à Amiens.
Féragu, conservateur du Musée de peinture, à Amiens.
Ledieu (Alcius), bibliothécaire de la ville, à Abbeville.

TARN

Mazas, à Lavaur.

TARN-ET-GARONNE

Forestié (Édouard), secrétaire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, archiviste de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, rue de la République, n° 23, à Montauban.

VAR

Ginoux (Charles), membre de l'Académie du Var, artiste peintre, rue Traverse-Denfert-Rochereau, n° 1, à Toulon.
Mireur, archiviste du département, à Draguignan.
Rostan (Louis), à Saint-Maximin.

VAUCLUSE

Bourges, professeur de dessin au lycée, à Avignon.
Duhamel, archiviste du département, à Avignon.
Grivollas, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Avignon.
Requin (l'abbé), membre de l'Académie de Vaucluse, rue Saluces, n° 7, à Avignon.

VENDÉE

Charrier, architecte, à Fontenay-le-Comte.

VIENNE

Brouillet, conservateur du Musée de peinture, directeur de l'École municipale régionale des Beaux-Arts, à Poitiers.
Richard (Alfred), archiviste du département, rue du Puycarreau, n° 7, à Poitiers.

VIENNE (HAUTE-)

Ducourtieux, conservateur adjoint du Musée, à Limoges.

Guibert (Louis), membre de la Société archéologique et historique du Limousin, rue Sainte-Catherine, n° 8, à Limoges.

Leymarie (Camille), conservateur de la Bibliothèque communale, secrétaire du Musée national Adrien Dubouché, rue d'Antony, n° 22, à Limoges.

Bourdery (Louis), avocat, artiste peintre émailleur, membre de la Société archéologique et historique du Limousin, rue Petimaud-Beaupeyrat, n° 28, à Limoges.

YONNE

Cotteau, conservateur du Musée, à Auxerre.

Guillon, artiste peintre, membre de la Société des sciences de l'Yonne, à Vézelay; et à Paris, 14, boulevard de Clichy.

Monceaux, secrétaire de la Société des sciences de l'Yonne, à Auxerre.

ALGER

Waille (Victor), professeur à l'École des lettres, à Alger.

CONSTANTINE

Prud'homme, conservateur de la Bibliothèque et du Musée, à Constantine.

ORAN

Demaeght (L.), vice-président de la Société de géographie et d'archéologie de la province d'Oran, conservateur du Musée municipal, à Oran.

Cuinet (E.), ingénieur, sous-conservateur du Musée municipal, à Oran.

IV

DISTINCTIONS

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS, SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ, DE 1877 A 1891.

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

GONSE (Louis), membre du Comité supérieur des Beaux-Arts et du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 15 juin 1889.

GUIFFREY (Jules-Joseph), membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 19 avril 1884.

MARCILLE (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879. (Décédé.)

MICHEL (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881. (Décédé.)

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

ABRAHAM (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 12 juillet 1884.

ADVIELLE (Victor), membre de la Société artésienne des Amis des Arts d'Arras. — Arrêté du 11 avril 1885.

ALEGRE (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard). Officier d'Académie en décembre 1869. — O. I. Arrêté du 22 avril 1881.

CAFFARÉNA (Louis), avocat à Toulon, membre de l'Académie du Var. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

COUARD-LUYS, archiviste de Seine-et-Oise, correspondant du Comité à Versailles. — Arrêté du 31 mai 1890.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, conservateur honoraire du Musée d'Angers. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 20 décembre 1884.

Denais (Joseph), collaborateur de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. — Arrêté du 27 mai 1891.

Durieux, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 31 mars 1880.

Dutilleux (A.), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise. — Arrêté du 1er mai 1886.

George, architecte, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

Ginoux (Charles), membre de l'Académie du Var, correspondant du Comité. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Guillaume (l'abbé), archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art. Officier d'Académie du 31 mars 1883. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Herluison (H.), auteur-éditeur, à Orléans (Loiret). Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Jacquot (Albert), membre du Comité, correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy. Officier d'Académie du 15 avril 1882. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Jolibois (Émile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 5 mai 1886.

Laurent (Félix), conservateur du Musée, à Tours (Indre-et-Loire). Officier d'Académie du 20 avril 1878. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.

Le Breton (Gaston), directeur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure). Officier d'Académie du 20 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 19 avril 1884. (Décédé.)

Marionneau (Charles), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bordeaux. Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 15 avril 1882.

Parrocel (Étienne), membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille (Bouches-du-Rhône). Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.

Port (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

Roman (J.), correspondant du Comité à Embrun (Hautes-Alpes). Officier d'Académie du 31 mars 1880. — O. I. Arrêté du 11 avril 1885.

Rondot (Natalis), commandeur de la Légion d'honneur, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

SOLDI (Émile), graveur en médailles, écrivain d'art. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

SWARTE (Victor DE), chevalier de la Légion d'honneur, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

VIDAL (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône). Officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Officiers d'Académie.

MM.

BILLOT (Achille), artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 19 avril 1881.

BURET, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 19 avril 1881. (Décédé.)

BRAQUEHAYE, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

BRÈS, membre de la Société des Amis des Arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

BROCARD (Henry), conservateur du Musée de Langres. — Arrêté du 31 mars 1880.

CAMBON (Armand), conservateur du Musée de Montauban. — Arrêté du 19 avril 1881. (Décédé.)

CHARDON, écrivain d'art. — Arrêté du 7 avril 1877.

CHEYSSAC (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879. (Décédé.)

DÉLEROT, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

DESAVARY, secrétaire de la Société artésienne des Amis des Arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

DUBOURG, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collège de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

DUBOZ (Félix), secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts, à Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

DUBROC DE SÉGANGE, correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877. (Décédé.)

DUGASSEAU, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

FAUCONNEAU-DUFRESNE, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre. — Arrêté du 31 mars 1883.

GIRON (Léon), membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy (Haute-Loire). — Arrêté du 11 avril 1885.

HERVÉ, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 31 mars 1880.

Jadart (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims. — Arrêté du 30 avril 1886.

Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments, à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Hénaff, inspecteur de l'enseignement du dessin, à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880. (Décédé.)

Leymarie (Camille), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Limoges. — Arrêté du 15 juin 1889.

Martin (François-Joseph), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, à Versailles. — Arrêté du 4 juin 1887.

Martin (Paul), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Mâcon. — Arrêté du 15 juin 1889.

Michel (Edmond), correspondant de la Société des Antiquaires de France, à Touvent, par Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 20 avril 1878. (Décédé.)

Midoux, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

Momméja (Jules), de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. — Arrêté du 27 mai 1891.

Noel, architecte, professeur à l'École de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

Porée (l'abbé), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bournainville. — Arrêté du 15 juin 1889.

Roussel, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Sabatier, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Arrêté du 15 juin 1889.

Stein (Henri), secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais. — Arrêté du 30 avril 1886.

V

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

1877-1891.

AIN

Bourg	Société d'Émulation, agriculture, sciences, lettres et arts.
—	Société littéraire, historique et archéologique du département de l'Ain.
—	Société des Amis des arts de l'Ain.

AISNE

Laon	Société académique.
Chateau-Thierry	Société historique et archéologique.
Chauny	Société académique.
Saint-Quentin	Société industrielle de Saint-Quentin et de l'Aisne.
—	Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.
—	Société des Amis des arts.
Soissons	Société archéologique.
Vervins	Société archéologique.

ALLIER

Moulins	Société d'Émulation de l'Allier.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES (BASSES-)

Digne	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société scientifique et littéraire des Basses-Alpes.

ALPES (HAUTES-)

Gap	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société d'études des Hautes-Alpes.

ALPES-MARITIMES

Nice.	Société des lettres, sciences et arts.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Société des architectes du département.

ARDENNES

Mézières.	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

AUBE

Troyes.	Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
Bar-sur-Aube. . . .	Société des architectes du département de l'Aube.
Nogent-sur-Seine. .	Société pour développer et encourager l'étude du dessin.

AUDE

Carcassonne	Société des arts et des sciences.
Limoux.	Société des Amis des arts.
Narbonne.	Commission archéologique et littéraire de l'arrondissement de Narbonne.
—	Société des Beaux-Arts.

AVEYRON

Rodez	Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron.

BELFORT (TERRITOIRE DE)

Belfort	Société Belfortaine d'Émulation.

BOUCHES-DU-RHONE

Marseille	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
Aix	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société historique de Provence.
—	Cercle musical.
Arles	Commission archéologique.

CALVADOS

Caen.	Société française d'archéologie.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Académie nationale des sciences et arts.
—	Société des antiquaires de Normandie.
—	Association Normande pour le progrès des a
—	Conservatoire de musique.
Bayeux	Société d'agriculture, sciences et arts.
Falaise	Société d'agriculture, arts et belles-lettres.

FALAISE	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
LISIEUX.	Société d'Émulation.
—	Société historique.
PONT-L'ÉVÊQUE . . .	Société d'agriculture, arts et sciences, etc.
VIRE.	Société Viroise d'Émulation.

CANTAL

AURILLAC.	Société d'horticulture, d'acclimatation, des sciences et des arts.

CHARENTE

ANGOULÊME.	Société archéologique et historique de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

LA ROCHELLE. . . .	Académie des belles-lettres, sciences et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Société philharmonique.
ROCHEFORT	Société de géographie.
SAINTES.	Commission des arts et monuments.
—	Société des archives historiques.
—	Société des Amis des arts.
ROYAN	Académie des Muses Santones.

CHER

BOURGES	Société historique, littéraire, artistique et scientifique du Cher.
—	Société des antiquaires du Centre.
—	Conservatoire du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

TULLE	Société des lettres, sciences et arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
BRIVE	Société scientifique, historique et archéologique.

COTE-D'OR

DIJON	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission des antiquités du département.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Conservatoire de musique.
BEAUNE.	Société archéologique d'histoire et de littérature.
CHATILLON-SUR-SEINE.	Société archéologique.
SEMUR	Société des sciences historiques.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc. . . .	Société d'Émulation des Côtes-du-Nord.
—	Société archéologique et historique.
—	Association bretonne.
—	Société musicale.
—	Société philharmonique.

CREUSE

Guéret.	Société des sciences naturelles et archéologiques.
Aubusson.	Société du Musée.

DORDOGNE

Périgueux	Société historique et archéologique du Périgord.
—	Société des Beaux-Arts de la Dordogne.

DOUBS

Besançon.	Société d'Émulation.
—	Société des Amis des arts.
—	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	École municipale de musique.
Montbéliard	Société des Beaux-Arts.
—	Société d'Émulation.

EURE

Évreux.	Société départementale des Amis des arts.

EURE-ET-LOIR

Chartres.	Société archéologique d'Eure-et-Loir.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Chateaudun	Société Dunoise.

FINISTÈRE

Quimper	Société archéologique.
Brest	Société d'Émulation.
—	Société académique.
Morlaix.	Société du Musée.

GARD

Nimes	Académie du Gard.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission municipale des Beaux-Arts.
—	École de musique.
Alais	Société scientifique et littéraire.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse.	Société archéologique du midi de la France.

TOULOUSE.	Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres.
—	Société artistique.
—	École de musique.

GERS

AUCH	Société historique de Gascogne.
—	Société des archives historiques de la Gascogne.

GIRONDE

BORDEAUX	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
—	Société archéologique.
—	Société philomathique.
—	Société des archives historiques.
—	Commission des monuments.
—	Société de Sainte-Cécile.
—	Société philharmonique.
—	Société des architectes.
—	Société des bibliophiles de Guyenne.

HÉRAULT

MONTPELLIER	Académie des sciences et lettres.
—	Société artistique de l'Hérault.
—	Société archéologique.
—	Société des bibliophiles languedociens.
BÉZIERS	Société archéologique et littéraire.

ILLE-ET-VILAINE

RENNES.	Société archéologique.
—	Conservatoire de musique.
SAINT-MALO.	Société du Musée.

INDRE

CHATEAUROUX. . . .	Société du Musée.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

INDRE-ET-LOIRE

TOURS	Société des Amis des arts.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Société archéologique de Touraine.

ISÈRE

GRENOBLE	Académie delphinale.
—	Société de statistique et des arts industriels.
—	Société des Amis des arts.

JURA

LONS-LE-SAUNIER. .	Société d'Émulation.

Lons-le-Saunier . .	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Poligny	Société d'agriculture, sciences et arts.

LANDES

Dax	Société de Borda.
—	Société d'agriculture, sciences, commerce et arts.

LOIRE

Saint-Étienne . . .	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
Montbrison.	La Diana.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy.	Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes.	Société académique.
—	Commission du Musée.
—	Société archéologique.

LOIRET

Orléans	Société archéologique.
—	Société des Amis des arts.
—	Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.
—	Académie de Sainte-Croix.
—	Institut musical.

LOIR-ET-CHER

Blois	Société des sciences et lettres.
—	Société d'excursions artistiques.
—	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des Amis des Arts, sciences et lettres.
Romorantin	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
Vendome	Société archéologique et littéraire.
—	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT

Cahors.	Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT-ET-GARONNE

Agen	Société d'agriculture, sciences et arts.

LOZÈRE

Mende.	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.

MAINE-ET-LOIRE

ANGERS	Académie des sciences et belles-lettres.
—	Association artistique.
—	Société d'études scientifiques.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
CHOLET	Société des sciences et des beaux-arts.

MANCHE

SAINT-LO	Société d'agriculture et d'archéologie.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
AVRANCHES	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
CHERBOURG	Société académique.
—	Société artistique et industrielle.
—	Société de l'*Union cherbourgeoise.*
—	Société académique du Cotentin.
VALOGNES.	Société archéologique, artistique et littéraire.
CARENTAN	Académie Normande.

MARNE

CHALONS-SUR-MARNE.	Société d'agriculture, sciences et arts.
REIMS	Académie nationale.
—	Société des Amis des arts.
—	Société des Arts réunis.
—	Société des architectes de la Marne.
VITRY-LE-FRANÇOIS .	Société des sciences et arts.

MARNE (HAUTE-)

LANGRES	Société historique et archéologique.
SAINT-DIZIER	Société des sciences, lettres et arts.

MAYENNE

LAVAL	Commission historique et archéologique.
—	Société des Arts réunis.
—	Société d'archéologie, sciences, arts et belles-lettres.

MEURTHE-ET-MOSELLE

NANCY	Société d'archéologie lorraine.
—	Académie de Stanislas.
—	Comité de l'association des artistes musiciens.
—	Société musicale d'Alsace-Lorraine.

MEUSE

BAR-LE-DUC.	Société des lettres, sciences et arts.
—	Société du Musée.

VERDUN	Société philomathique.

MORBIHAN

VANNES.	Société polymathique.
LORIENT	Société philotechnique.

NIÈVRE

NEVERS	Société Nivernaise des lettres, sciences et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société académique du Nivernais.
CLAMECY	Société scientifique et artistique.
VARZY	Société du Musée.
—	Société historique, littéraire et agricole.

NORD

LILLE	Société des sciences, de l'agriculture et des arts.
—	Commission historique du Nord.
—	Comité flamand de France.
—	Académie de musique.
—	Société des architectes.
AVESNES	Société archéologique.
CAMBRAI	Société d'Émulation.
—	Académie de musique.
DOUAI	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	École de musique.
—	Société des Amis des arts.
DUNKERQUE	Société dunkerquoise pour l'encouragement des arts.
—	École de musique.
—	Commission de musique.
ROUBAIX	Société d'Émulation.
—	École de musique.
TOURCOING	Académie de musique.
VALENCIENNES. . . .	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Académie de musique.

OISE

BEAUVAIS	Société académique d'archéologie.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.
COMPIÈGNE	Société historique.
NOYON	Comité historique et archéologique.
SENLIS.	Comité archéologique.

ORNE

ALENÇON	Commission des archives.

ALENÇON	Société historique et archéologique de l'Orne.
FLERS	Société industrielle.

PAS-DE-CALAIS

ARRAS	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Union artistique du Pas-de-Calais.
—	Société artésienne des Amis des arts.
—	Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
—	École de musique.
—	Commission des antiquités.
BOULOGNE-SUR-MER .	Société académique.
— .	Académie communale de musique.
— .	Société d'agriculture et des Beaux-Arts.
— .	Société des concerts populaires.
CALAIS.	Société des sciences industrielles.
SAINT-OMER	Société des antiquaires de la Morinie.
ST-PIERRE-LEZ-CALAIS	Commission de surveillance et de patronage de l'École d'art décoratif.

PUY-DE-DOME

CLERMONT-FERRAND .	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
— .	Société des architectes.
— .	Société régionale des architectes du Puy-de-Dôme, de la Haute-Loire et de l'Allier.
— .	Société d'émulation de l'Auvergne.
RIOM.	Société du Musée.

PYRÉNÉES (BASSES-)

PAU	Société des sciences, lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
BAYONNE	Société des sciences et arts.
—	Conservatoire de musique.
—	Société artistique.

PYRÉNÉES (HAUTES-)

BAGNÈRES DE BIGORRE.	Société Ramond.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

PERPIGNAN	Société agricole, scientifique et littéraire.
—	Conservatoire de musique.

RHONE

LYON.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.

LYON.	Société littéraire, historique et archéologique.
—	Société académique d'architecture.
—	Conservatoire de musique.
—	Société d'agriculture et arts utiles.
—	Société d'enseignement professionnel.
—	Société des sciences industrielles.

SAONE-ET-LOIRE

MACON.	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des concerts historiques.
—	Société philharmonique.
AUTUN	Société Éduenne.
CHALON-SUR-SAÔNE .	Société d'histoire et d'archéologie.
TOURNUS	Société des Amis des arts.

SARTHE

LE MANS.	Commission pour la conservation des monuments.
—	Société historique et archéologique.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Société française d'archéologie.
LA FLÈCHE.	Société des sciences et arts.

SAVOIE

CHAMBÉRY	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société savoisienne d'histoire et d'archéologie.
—	Conservatoire de musique.
MOUTIERS.	Académie de la Val d'Isère.
S.-JEAN DE MAURIENNE	Société d'histoire et d'archéologie.

SAVOIE (HAUTE-)

ANNECY.	Société Florimontane.

SEINE-ET-MARNE

MELUN.	Société d'archéologie, sciences, lettres et arts.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
FONTAINEBLEAU . . .	Société historique et archéologique du Gâtinais.
MEAUX.	Société d'agriculture, sciences et arts.
NEMOURS	Société polytechnique.
ROZOY	Société d'agriculture et d'économie domestique.

SEINE-ET-OISE

VERSAILLES.	Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oi:
—	Société des Amis des arts.
—	Société des sciences morales, des lettres et des a.
—	Société d'agriculture et des arts.

VERSAILLES.	Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.
PONTOISE.	Société historique et archéologique.
RAMBOUILLET. . . .	Société archéologique.
—	Société des architectes.

SEINE-INFÉRIEURE

ROUEN	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission des antiquités.
—	Société de l'histoire de Normandie.
—	Société libre d'émulation.
—	Société industrielle.
—	Société des architectes.
—	Société artistique de Normandie.
—	Société des bibliophiles.
—	Société rouennaise des bibliophiles.
—	Commission d'architecture de la Seine-Inférieure.
ELBEUF.	Société industrielle.
—	Société des architectes du canton d'Elbeuf.
FÉCAMP.	Société du Musée.
HAVRE (LE).	Société havraise d'études diverses.
—	École municipale de musique.
—	Société de Sainte-Cécile.
—	Société musicale *la Lyre havraise.*
—	Société des Amis des arts.
—	Société des archives photographiques et monumentales du Havre.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Société géologique de Normandie.

SÈVRES (DEUX-)

NIORT	Société de statistique, sciences, belles-lettres et arts.
—	Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.

SOMME

AMIENS.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des antiquaires de Picardie.
—	Société industrielle.
—	Société des Amis des arts.
—	Société linnéenne du nord de la France.
—	Société de géographie.
ABBEVILLE	Société d'Émulation.
—	Conférence scientifique.

TARN

Albi.	Académie des sciences, arts et belles-lettres du Tarn.
Castres.	Commission des antiquités.

TARN-ET-GARONNE

Montauban.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société archéologique.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

VAR

Draguignan.	Société d'études scientifiques et archéologiques.
Toulon.	Société académique.

VAUCLUSE

Avignon	Société du musée Calvet.
—	Conservatoire communal de musique.
—	Académie de Vaucluse.
Apt	Société littéraire, scientifique et artistique.

VENDÉE

La Roche-sur-Yon. .	Société d'Émulation de la Vendée.

VIENNE

Poitiers	Société des antiquaires de l'Ouest.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Académie des Beaux-Arts.
—	Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.
—	Société des archives du Poitou.
—	Société poitevine d'encouragement à l'agriculture.

VIENNE (HAUTE-)

Limoges	Société archéologique et historique.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	École municipale de musique.

VOSGES

Épinal.	Société d'Émulation.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Saint-Dié.	Société philomathique.

YONNE

Auxerre	Société des Amis des arts.
—	Société des sciences historiques et naturelles l'Yonne.

AVALLON	Société d'études.
SENS.	Société archéologique.

ALGER

ALGER	Société des Beaux-Arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société historique algérienne.

CONSTANTINE

CONSTANTINE.	Société archéologique du département de Constantine.
BONE.	Académie d'Hippone.

ORAN

ORAN.	Société de géographie et d'archéologie.

TABLE DES MATIÈRES

DISCOURS, PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORT.

Pages.

Ouverture de la session et constitution du Bureau 3
Séance du vendredi 22 mai (présidence de M. G. Larroumet) . . . 4
Séance du samedi 23 mai (présidence de M. L. Gonse). 9
Séance du lundi 25 mai (présidence de M. A. Gruyer) 18
Séance du mardi 26 mai (présidence de M. H. Houssaye) 24
Rapport général sur les travaux de la session, lu à la séance du 26 mai 1891, par M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur du Comité 3
Séance générale du mercredi 27 mai 64
Officier de l'Instruction publique nommé sur la présentation du Comité. 70
Officier d'Académie nommé sur la présentation du Comité. 70

LECTURES ET COMMUNICATIONS.

I. Le Musée d'antiquités d'Angers. — Installations successives du Musée archéologique d'Angers, la salle Saint-Jean, avec la notice de deux monuments qui y sont conservés, une porte en bois sculpté, à panneaux à personnages, et une monstrance d'orfèvrerie. — M. Godard-Faultrier. 73
II. Le Potier nîmois Sijalon ou Sigalon. — Son atelier de céramique au seizième siècle. — M. le docteur Albert Puech. 84
III. Les œuvres des maîtres de l'École flamande primitive conservées en Italie et dans l'est et le midi de la France. — Mgr C. Dehaisnes. 90
IV. Pierre-André Le Suire et Marguerite-Antoinette-Justine de Corranson, miniaturistes. — M. Tancrède Abraham. 124
V. Le tombeau du roi René à la cathédrale d'Angers. — M. Joseph Denais. 133
VI. La « Porte de Paris », à Lille, et Simon Vollant, son architecte. — M. L. Quarré-Reybourbon. 155

Pages.

VII. Une statue de Vierge du treizième siècle. — M. le docteur Léon Pissot. 178
VIII. Les Wiriot-Wœiriot, orfèvres-graveurs lorrains. — M. Albert Jacquot. 184
IX. Un bas-relief de Michel Perrache, sculpteur lyonnais (1685-1750). — MM. L. Lex et P. Martin. 233
X. Constructions romanes à l'ancienne abbaye de Vaucelles (Nord) (1175-1179). — M. A. Durieux. 237
XI. Des adjudications au rabais d'ouvrages de sculpture et de peinture pour les vaisseaux de l'État (1670-1804). — M. Ch. Ginoux. 247
XII. Les émaux champlevés de Limoges dans le Tarn-et-Garonne. — M. Fernand Pottier 267
XIII. François Devosge (fragment). — M. A. Bougot. 276
XIV. Statues de la Renaissance française conservées en Forez. — M. F. Thiollier. 293
XV. Notice sur les broderies exécutées par les religieuses Ursulines d'Amiens. — M. Robert Guerlin. 299
XVI. Réédition illustrée de *l'Art dans le Midi*. — M. E. Parrocel 312
XVII. Le pont d'Avignon. — M. Massillon Rouvet. 318
XVIII. Les Girouard, sculpteurs poitevins au dix-septième siècle. — M. P. A. Brouillet.. 325
XIX. Notes sur les objets d'orfèvrerie conservés dans les églises de l'arrondissement de Montbrison, cantons de Montbrison, Boen-sur-Lignon, Saint-Bonnet-le-Château, Saint-Jean-Soleymieux. — M. Joseph Déchelette. . . 355
XX. Le sculpteur Pierre Legros, deuxième du nom, et le mausolée de la maison de Bouillon, à Cluny. — M. Auguste Castan. 370
XXI. Ferrier Bernard, à Avignon (1489-1510). — M. l'abbé Requin. 387
XXII. La mort de Jean-Baptiste Pater. — M. Paul Foucart. . 404
XXIII. Jean Perrissin, peintre lyonnais (1564-1608).—M. Georges Guigue. 429
XXIV. *Le Calvaire,* tableau de l'École française, signé et daté de 1555. — M. Roman. 460
XXV. Portail et vitraux de l'église Notre-Dame. — Nomenclature des peintres, peintres-vitriers aux quinzième et seizième siècles, à Alençon.— Mme Gérasime Despierres. 467
XXVI. Objets d'art religieux à Aubusson.—M. Cyprien Pérathon. 489
XXVII. Sainte-Marie des Chases. — Peintures murales du douzième siècle. — M. Léon Giron. . . . . .
XXVIII. Yves-Etienne Collet, maître sculpteur au port de Brest. — M. A. Guichon de Grandpont. . . . . .

Pages.

XXIX. François Bertinet, modeleur et fondeur en médailles. — M. l'abbé Porée. 512
XXX. Le peintre Jean-Baptiste de Champagne (Bruxelles, 1631. — Paris, 1681). — M. Alphonse Goovaerts 526
XXXI. Les dessins d'Ingres au Musée de Montauban. — M. Jules Momméja. 555
XXXII. Les stalles de Bassac. — M. Émile Biais. 593
XXXIII. Jean-Joseph Taillasson, membre de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, homme de lettres et historien d'art (1745-1809). — M. Charles Marionneau. 598
XXXIV. Note sur Delacroix. — M. Émile Biais 618
XXXV. Contribution à l'histoire de la céramique méridionale. — Persistance des traditions gallo-romaines dans la poterie populaire du Limousin. — M. Camille Leymarie. . . . 623
XXXVI. Philippe de Champaigne et ses relations avec Port-Royal. — M. Henri Stein. 630

ANNEXES.

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. . 647
§ I. Section de l'histoire de l'art. 647
§ II. Section de l'enseignement. 648
II. Membres non résidents du Comité. 650
III. Correspondants du Comité. 654
IV. Distinctions accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements, sur la proposition du Comité, de 1877 à 1891 663
Chevaliers de la Légion d'honneur 663
Officiers de l'Instruction publique. 663
Officiers d'Académie 665
V. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1891. 667

TABLE DES PLANCHES

Pages.

I. Monstrance en cuivre doré du Musée archéologique d'Angers 80
II. Pierre-André Le Suire. Miniature peinte par Mme Le Suire. 130
III. Mme Le Suire. Peinture sur émail par Pierre-André Le Suire 132
IV. La Porte de Paris, d'après les *Antiquités nationales* de Millin 160
V. Pierre Ier Wiriot. Estampage de la pierre tumulaire de Neufchâteau. (Église Saint-Christophe.). 192
VI. Jacquotte Adda, femme de Pierre Ier Wiriot. Estampage de la pierre tumulaire de Neufchâteau. (Église Saint-Christophe.) 194
VII. Gaspar Duiffoprugcar. 222
VIII. Abbaye de Vaucelles (Nord). Salle capitulaire (intérieur). 240
IX. Abbaye de Vaucelles (Nord). Salle capitulaire (extérieur). 242
X. Abbaye de Vaucelles (Nord). Détails 244
XI. Chapelle Saint-Nicolas, sur le pont Saint-Benezet. Coupe longitudinale (état primitif). Plan (état actuel et restitution ancienne) 322
XII. Croix de procession. (Chapelle de Rochefort.). 366
XIII. Statue d'Antoine de Comis. (Musée d'Avignon.). 392
XIV. Temple protestant du Petit-Paradis, à Lyon (1564-1567). Coupe (réduction au quart du dessin original). 434
XV. Temple protestant du Petit-Paradis, à Lyon. Élévation (réduction au tiers du dessin original). 436
XVI. Calice d'Aubusson 490
XVII. Fragment d'un Jugement dernier du douzième siècle.

Pages.

Peinture murale de l'église de Sainte-Marie des Chases (Haute-Loire). 502

XVIII. Portrait d'un abbé commendataire. François Feydeau de Brou, abbé de Notre-Dame de Bernay? Médaillon inédit de Bertinet. 520

XIX. Stalles de l'église de Bassac (Charente). Côté gauche du chœur 594

XX. Partie des stalles de l'église de Bassac (Charente). 596

XXI. Poterie populaire du Limousin. 626

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie,

Rue Garancière, 8.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 870 683

30 F81 1891

France. Min. de L'inst. publique..

Reunion des Societes des beaux art

DATE	ISSUED TO

30
F81
1891

NOT TO LEAVE LIBRARY